ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG

Allgemeine
Musikalische Zeitung

unter Mitwirkung von

Selmar Bagge in Basel, Ed. Bix in Triest, H. Deiters in Conitz, B. Gugler in Stuttgart, Ed. Hille in Göttingen, F. v. Holstein in Leipzig, F. W. Jähns in Berlin, E. Kamphausen in Barmen, E. Krause in Hamburg, E. Krüger in Göttingen, S. de Lange in Cöln, A. Lindgren in Stockholm, G. Nottebohm in Wien, W. Oppel in Frankfurt a. M., Anton Rée in Kopenhagen, R. E. Reusch in Köln, A. G. Ritter in Magdeburg, Prof. von Schafhäutl in München, Ph. Spitta in Berlin, L. v. Stetter und Fr. Stetter in München, A. Thürlings in Kempten, A. Tottmann in Leipzig, A. Tuma in Wien, F. Graf Waldersee in Potsdam, G. Wustmann in Leipzig, u. A.

Herausgegeben

von

Friedrich Chrysander.

XII. Jahrgang.

Verlag von J. Rieter-Biedermann
in Leipzig und Winterthur.
1877.

Printed in The Netherlands
Reprint of the original edition
Amsterdam, Frits Knuf

MCMLXIX

Inhaltsverzeichniss

zum XII. Jahrgang der Allgemeinen Musikalischen Zeitung 1877.

Grössere Aufsätze

K.

L.

M.

N.

O.

P.

W.

Z.

[illegible]

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

[illegible]

Verantwortlicher Redacteur Friedrich Chrysander

Leipzig, 3. Januar 1877. **Nr. 1.** XII. Jahrgang.

Mozart
in einer Gesammtausgabe.

Dieses Jahr gehört Mozart. Es wird, nachdem er die Welt so lange durch einzelne seiner Werke entzückt hat und durch eine meisterhafte Lebensbeschreibung (von O. Jahn) dargestellt ist, uns auch in seinem Gesammtschaffen wieder neu erschlossen. Willig und in freudiger Bewunderung haben wir uns vor seinen einzelnen künstlerischen Thaten gebeugt, aber nach dem Besitz des Gesammtwerkes hat man bis jetzt nicht ein so grosses Verlangen gezeigt, als nach dem der drei Meister, die ihm ebenbürtig sind. In solchen Dingen geben augenblickliche Stimmungen und Richtungen der Zeit den Ausschlag. Bei Mozart kommt aber noch hinzu eine gewisse Unterschätzung, welche wir von seinen Zeitgenossen gleichsam als Erbstück übernommen haben. Er hatte sich als Kind mit den ausserordentlichsten Fähigkeiten producirt; das Wunderkind aber nicht über die Knabenjahre hinaus gezeigt. Diesen, was uns jetzt als Beweis einer auf gesunde Männlichkeit hinzielenden Entwicklung ist, hatte für den zeitgenössischen Collegen eine ganz andere Bedeutung. Er erblickte darin ein Nachlassen der Kraft, die sich so mächtig angekündigt hatte, und ein Absinken auf die Dimensionen gewöhnlicher Menschen. Dass Mozart als ein Wunderkind durch Europa geführt wurde, hat die Musikgeschichte um ein Phänomen bereichert; aber für ihn selber war es keineswegs ein volles ungetrübtes Glück. Er musste in beschränkte Verhältnisse zurück kehren und sich still hinsetzen, um an seiner Entwicklung zu arbeiten. Andere haben dasselbe gethan und sind gut dabei gefahren; aber als Er in seinem inneren Reife, sich nun in die Welt hinaustrat, einen entsprechenden Wirkungskreis suchend, da stand ihm der berühmte Knabe überall im Wege: alle Plätze waren bereits besetzt, die ersten Stellen vergeben; er musste sich mit zweiten und dritten oder mit dem Nichts begnügen. Und ganz ähnlich, wie in seinem bürgerlich-musikalischen Leben, erging es ihm auch in seinem Künstlerischen. Wie die grossen Stellen bereits besetzt waren, so auch schienen die grossen Werke aller Hauptgattungen bereits vorhanden zu sein. Das grosse Oratorium stand ausser Frage; fast ebenso, wenn auch mehr örtlich oder confessionell begrenzt, die grosse Kirchenmusik; eben auch die grosse Oper (opera seria) war in hundert Werken geschrieben. Was er nun hinzu brachte, kam aus einem Winkel Oesterreichs und war entweder Nachahmung dessen, was man bereits besass, oder ein Product in kleineren nebensächlichen Formen. Mit diesen kleinen Formen wuchs er seinem Zeitgenossen Goethe gleich, in eine neue Zeit hinein

XII

in grossen Schöpfungen endend; aber immer waren es Andere, die ihm den Lohn des Tages abgewannen, machten oder doch verkürzten. Als er dann so früh hinweg gerafft wurde, ohne seine innere Bedeutung durch einen äusseren gehoben zu haben, fehlte ihm damit in den Augen der Menge die Bescheinigung seiner Daseinsberechtigung, und man fragte sich wohl, ob er denn überhaupt nöthig gewesen sei. Die Folge war, dass der Welt ein Gesammtbild von Mozart's Schaffen nicht erhalten konnte; was man von ihm kannte, war aus einzelnen Werken abstrahirt, die sich mit unwiderstehlicher süsser Gewalt der Herzen bemächtigten. In diesen einzelnen beliebt gewordenen Werken lebte der ergötzliche Meister fort, und vielfach wurde sein Bild verzerrt, je nachdem es den Auslegern gefiel, in dieser oder jener Musik diese oder jene phantastische Bedeutung zu entdecken. Eine überaus zahlreiche Menge von Compositionen blieb damit im Dunkel; mit Ausnahme von Bach, der aber aus anderen Ursachen nicht verglichen werden kann, hinterliess keiner der grossen Meister eine solche Anzahl von Werken, deren Vorhandensein bekannt wurde ohne zum Druck derselben anzuregen. Die Theorie von dem Veralteten und dem bleibend Boden endes, welche bekanntlich in musikalischen Kreisen noch immer eine grosse Rolle spielt und gar Vielen, deren Pflicht es gewesen wäre, die unbekannten Werke wieder in das Licht des Tages zu stellen, einen bequemen Vorwand zum Müssiggang bietet, diese Theorie hat unsere musikalischen Schätze arg verwüstet, und nicht am wenigsten das Erbe Mozart's. Auch unter seinen Werken machte man eine sorgliche Auslese. So blieb weg oder wurde ganz vergessen Alles was er für kleine Kirchen und Theater vorübergehend componirt hatte, und auch das für die Salzburger Kapelle Geschriebene fand nur theilweise Gnade. Salzburg musste im 18. Jahrhundert in musikalischer Ansicht als eine Kleinstadt erscheinen, was es bei solchen Kräften im allgemeinen nicht gewesen wäre; und wie nun Mozart nicht verstand, sich im Leben persönlich geltend zu machen, so konnte er auch das ungünstige Vorurtheil nie ganz beseitigen, dass er der bestaunte Wunderknabe so lange in niederer Dienstbarkeit in Salzburg gewesen hatte. Man denke sich alle Verhältnisse günstig, die ungünstig waren, so würde schon seiner Zeit von der Bewunderung einer solchen musikalischen Entwicklung vom Kinde zum Manne erfüllt gewesen sein, von dem Erstaunen über den schnellen Lauf, den der Tangent in einem richtig organisirten Individuum nehmen kann, und mit begeisterter Theilnahme wäre man den Spuren derselben nachgegangen. Aber dieses geschah nicht, oder gar von einigen wenigen Wenigen; es ist fast allein uns überlassen. Erfüllen wir daher unsere Pflicht, sichern wie uns

einen Schatz von Erkenntnissen und Genüssen, der durchaus einzig in seiner Art ist. Diese Einzigkeit liegt darin, dass die Producte der Lehr- und Jugendzeit eines Tonkünstlers nur bei Mozart lückenlos erhalten sind, gleichsam als sollte als Meister, an dem so vieles musterqültig ist, auch hiermit den classischen Beleg von der Ausbildung eines Componisten liefern. Für die Bildung musikalischer Vollkraft ist damit das Normalmaass angegeben, welches daher im Wesentlichen für Alle gelten muss, die hier in Frage kommen. Haben also die Erzeugnisse der Salzburger Periode nicht schon dadurch eine bleibende Bedeutung, abgesehen von ihrem speciell musikalischen Gehalte? — Bei den Mozart'schen Jugendwerken mussten wir hier etwas länger verweilen, weil erst von ihnen aus eine Gesammtabschätzung des Meisters unternommen werden kann. Wer die Sache aus dem angegebenen Gesichtspunkte betrachtet, bei dem muss auch sofort das Verlangen erregt werden, nunmehr den ganzen Mozart zu besitzen.

Die Verlagshandlung Breitkopf und Härtel — wie aus beigelegten Ankündigungen im vorigen Jahrgange dieser Zeitung und anderwärts zu ersehen war — hat den Entschluss gefasst, eine solche Gesammtausgabe der Werke Mozart's zu veranstalten. Ihre Ankündigung hat Alles ausführlicher und genauer angegeben, als es hier geschehen könnte; wir wiederholen die Mittheilungen daher nicht, sondern verweisen darauf. Nur Einzelnes daraus sei hier berührt.

Die Ausgabe wird eine vollständige sein. Wenn die Herren Breitkopf und Härtel solches verheissen, so wissen wir was das sagen will. Nach reiflichster Erwägung und Vorbereitung ist dieser Entschluss gefasst, aber auch dann erst nachdem ein vermögender Kunstfreund ihnen so zu sagen die Arme stützte, denn wie die Ankündigung besagt, ist es ihnen nur durch die hochherzige Unterstützung eines Ungenannten möglich geworden, diesen Unternehmen, das seiner ganzen Anlage nach gewöhnlicher Verlags-Speculation fern steht, überhaupt näher zu treten. Sprechen wir auch hier jenem Ungenannten für seine hochherzige That unsern freudigen Dank aus. Das Dieses eben wenn es recht nöthig ist dass es durchdringe, kann sich dabei nie allein auf die theoretisch allgemeine Menge stützen, wird die Aufmerksamkeit der letzteren soweit erregt, um für ihn allein genügen zu können, so darf man sicher sein, dass die grössten Schwierigkeiten bereits überwunden sind. Diese Ueberwindung wird stets das Verdienst Einzelner sein. Es war immer so in der Kunst, dass der vermögende Einzelne in hochherzigem Entschlusse eintrat, und wird immer so bleiben, was man auch von der in alle Kreise dringenden Kunstliebe sagen möge; das Privilegium eines edlen Mäcens ist eins der ältesten und kann nie aussterben. An seine Ausübung ist zugleich der Segen geknüpft, dass so auch das sicherste Mittel bleibt, die allgemeine Betheiligung anzuregen. Solches hoffen wir denn auch zuversichtlich von dem hier bei Mozart gegebenen Beispiele.

Die Ausgabe soll in fünf Jahren beendet sein; die Abnehmer können sie aber in Fristen beziehen, welche ihnen bequem sind. Hinsichtlich der Treue und Correctheit wird man dieser ersten Gesammtausgabe, die auch für unabsehbare Zeit die einzige sein wird, gewiss mit gutem Vertrauen entgegen kommen. Die grossen Hülfsmittel der Verlagshandlung offenbaren sich auch darin, dass es ihr gelang, eine ansehnliche Zahl namhafter Mitarbeiter für die Herausgabe der einzelnen Werke oder Serien zu gewinnen. Hierdurch dürfte es möglich sein, die gesetzte Vollendungszeit von fünf Jahren einzuhalten.

Das Verzeichniss der an dem Unternehmen betheiligten Herausgeber, und was wir von dem Anfange der Edition bereits gesehen haben, gewährt die Ueberzeugung, dass diese Mozart-Ausgabe einen höheren kritischen Werth besitzen wird, als die ihr vorauf'gegangene von Beethoven. Wir werden uns freuen, solches nach und nach bei der Anzeige der einzelnen Werke bestätigen zu können.

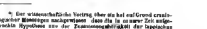
Der Anfang der Publication wurde schon zum 16. December des verflossenen Jahres verheissen und ist auch prompt erschienen. Zwei sehr verschiedenartige Werke sind ausgegeben, die beiden ersten Messen der ersten Serie und die sämmtlichen (meistens einstimmigen) Lieder und Gesänge mit Clavierbegleitung (40 an der Zahl) aus der ersten Abtheilung der siebenten Serie. Es ist nicht die Absicht, heute auf dieselben näher einzugehen; schon in der nächsten Nummer wird solches geschehen. Nur was uns dem Leser in wenigen eindringlichen Worten zu sagen, dass abermals mit deutscher ruhiger Thatkraft eins jener grossen Werke begonnen wird, welche unsere Zeit auch in späteren Tagen berühmt machen werden; eins jener Werke, die unternommen sind für die bessere Erhaltung der Kunst und zur Belebung zur Freude ... Genusse der Gegenwart, unternommen zugleich als der Meister Ehrendenkmale, deren Aufrichtung nur durch die selbstbetheiligten Stände von Tonfreunden möglich ist. Wir laden daher zu Monaten überreich besetzter Tafel Alle, die wahrhaft musikbedürftig sind. *Chr.*

Zwei lappische Volksweisen.

B. G. Am Abend des 6. October hat zu München eine Versammlung der dortigen anthropologischen Gesellschaft stattgefunden, welcher ich anwohnte, da der Zutritt auch Nichtmitgliedern ausgebeut war. Die ausserordentliche Versammlung war dadurch veranlasst worden, dass über die Zeit der Octoberfestwoche in einer Bude auf der Theresienwiese Lappländer sammt ihren Gerüthen, Waffen, Hunden etc. zu sehen waren. Diese Leute — vier Männer, vier Mädchen und Frauen — wurden in der Versammlung vorgestellt, und über sie sprach zunächst ihr mit Lappland durch wiederholte Reisen vertrauter Führer, dann in wissenschaftlicher Weise ein Professor der Münchener Universität; nachher sangen sie ein paar ihrer heimathlichen Lieder. Aus dem Vortrag des Führers war zu erfahren, dass die Lappländer zuerst 1873 in Wien (während der Zeit der Industrieausstellung), dann in verschiedenen Städten Oesterreichs und Deutschlands gezeigt worden waren. da man aber längst gewohnt ist, in den Schaustellungen angeblicher Eskimos oder Azteken oder wilder Menschen groben Humbug vorauszusetzen, so mögen wohl nur wenige Leser dieser Blätter die ihnen etwa vorgekommene Gelegenheit ergriffen haben, eine wirkliche ethnographische Merkwürdigkeit zu beobachten. Die Echtheit dieser Lappen steht ausser Zweifel *)
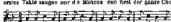
Die zwei gesungenen Lieder, welche ich mir dann selber notirt hatte, will ich hier mittheilen. Jedes besteht aus der öfteren Wiederholung einer viertaktigen Melodie.

Das erste Lied pflegt beim Zerfasern der Flechten gesungen zu werden, und auf diese Arbeit, welche ohne Apparate in abendlichen Zusammenkünften (ähnlich den Spinnstuben in unseren Dörfern) betrieben wird, hat wahrscheinlich der Text Bezug.



*) Der wissenschaftliche Vortrag über sie hat auf Grund craniologischer Messungen nachgewiesen, dass die in neuerer Zeit aufgetauchte Hypothese von der Zusammengehörigkeit der lappischen Rasse mit weitverbreiteten europäischen Stämmen unhaltbar ist. Doch gehört dies nicht hieher.

Das zweite Lied bewegt sich nur um drei Tönen. Nach einer nicht ganz verständlichen Andeutung des Führers scheint es bei besonders erfreulichen Vorgängen, wie dem Einbringen stattlicher Jagdbeute, angestimmt zu werden. Die beiden ersten Takte sangen nur die Männer, den Rest der ganze Chor.



Das Tempo war in beiden Liedern ziemlich lebhaft. Natürlich wurde nur unisono (in der Alt- und Tenorlage) gesungen, mit gar nicht übel klingenden Stimmen und munteren Geberden, wie denn überhaupt das Aussehen und Benehmen der Leutchen ein heiteres, intelligentes war.

Nach der Rhythmik der Lieder könnte man vermuthen, dass es aus Tanzweisen entstanden sind; der Führer hat nichts darüber erwähnt. Bemerkenswerth schien mir, dass beide Gesänge sich in einer Dur-Tonart halten, während nordische Volkslieder bekanntlich öfters in Moll stehen; doch lässt sich aus zwei Beispielen noch kein Schluss ziehen. Beim Anhören der Lieder hatte ich mir vorgenommen, in einer Morgenstunde die Bude auf der Theresienwiese aufzusuchen und bei dem Führer den Versuch zu machen, ob nicht die Lappen zum Singen noch anderer Lieder veranlasst werden könnten. Allein da ich bei meiner nahe bevorstehenden Abreise mit Anderem und Wichtigerem beschäftigt war, kam ich nicht mehr dazu.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Arrangements.

Mazurkas von **F. Chopin**, für Violoncell und Pianofortebegleitung bearbeitet von **C. Davidoff**. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Fol. (Pianoforte-Partitur) 73 S., Violoncell 35 S. Preis complet M. 7,50.

26 Mazurkas sind hier von diesem Berufenen für Violoncell mit Pianofortebegleitung eingesetzt, und zwar sehr effectvoll und mit vollkommener Kenntniss alles Freunden. Violin wird auch ein mässiger Spieler bewältigen können; die Begleitung ist durchweg sehr einfach.

12 Lieder von Beethoven, Franz, Mendelssohn, Robert und Clara Schumann für das Pianoforte übertragen von **Franz Liszt**. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Fol. 123 S. Pr. M. 8.

Nur das erste Stück, Beethoven's Adelaide, ist so breitspurig arrangirt oder paraphrasirt, wie wir es von Liszt gewohnt sind, mit einer ganz grossen Cadenz. Obwohl das im Grunde leeres Klingklang ist, interessirt es von Allen doch noch am meisten. Die übrigen halten sich bescheidener; haben aber die Lieder zwischen gedruckten Singstimme und sogar die Texte bei sich. Wir fragen vergeblich, wozu dies alles nützen soll, und wünschen recht sehr, dass derartige Producte einer ungesunden überspannten Strömung immer seltener werden.

Ouverturen von **Felix Mendelssohn-Bartholdy**. Arrangement für zwei Pianoforte zu acht Händen. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Quer-Fol. Pianoforte I. 177 Seiten, Pianoforte II. 161 Seiten. Preis für beide Bände zusammen M. 16.

Hier ist etwas für Architänder, an dem sie sich müde spielen können. Alle Stücke, die in Betracht kommen, sind hier vereinigt, sieben an all. In der Bearbeitung haben sich getheilt Fr. Hermann (1), C. Burchard (1), F. Graf Waldersee (1), Fr. Brissler (3), F. L. Schubert (1). Auf bequemen Spielbarkeit ist stets Rücksicht genommen, und empfiehlt sich diese Sammlung für den genannten Zweck ganz besonders.

Sammlungen.

Ausgewählte Tänze für das Pianoforte von **H. C. Lumbye**. Leipzig, Breitkopf und Härtel (1876). 80 Seiten quer Fol. Pr. 3 M.

Eine Auswahl von 16 Stücken, welche unter vielen die beliebtesten wurden und in dieser neuen Gestalt auf den Flügel gehobenen Wegen sich abermals weit verbreiten werden. Die Sachen sind voll von hübschen, drolligen und packenden Einfällen, aber auch von Nachlässigkeiten in der Schreibart, wie wir das alles ja immer längst gewohnt sind. Es wird vielleicht noch ebenso flott und lustig getanzt wie früher, aber sicherlich nicht mehr äusserlich wie innerlich so viel an Tänzen componirt wie vor einigen Jahrzehnten. Grund genug, um an diese dessen Producten festzuhalten. Lumbye's Stücklein sind, wie bekannt, zum Theil sehr ausgesprochen. Mit den Ueberschriften bei Tänzen und Salonstücken braucht man es so genau nicht zu nehmen, es ist aber unverkennbar, dass diese Gesellschaft wie leichte Schwärmer der Heerschaar der Programmmusik voraus gezogen ist. Sehr viel lässt unser Tanzcomponist sich auf diesem Gebiete noch nicht ein; seine meisten Stücke wie »Erinnerung an Berlin«, »Brelle Raßklänge«, »Petersburger Champagner-Galopp« etc. könnten mit demselben Recht auch irgend einen anderen Namen tragen; nur hin und wieder (wie im »Schlittenfahrt-Galopp«) müssen wir uns auf musikalische Realbeschreibungen gefasst machen. Der lustige Genuss macht dergleichen aber bei weitem nicht so pedantisch wie seine gegenwärtigen Nachahmer.

Pianoforte-Werke zu zwei Händen von **Anton Rubinstein**. Leipzig, Breitkopf und Härtel. (1875.) 103 Seiten Fol. Pr. M. 7,10.

Es ist zu zweiten Bande wie in dem vorauf gegangenen aus ganz ähnlich gebildeten von Thalberg und Brahms zusammen gedruckt, was diese Firma aus Rubinstein in Verlag genommen hat, nämlich die vier Opera 16, 24, 32, 41, und erhalten wir in diesen die zweite und dritte Sonate sowie drei Caprices und drei Serenaden. Herr Rubinstein könnte seine sämmtlichen Erzeugnisse »Capricen« nennen, denn es ist kommen etwas darin, was man lediglich auf Rechnung der Eigenwilligkeit des Verfassers stellen muss. Oft kräftig und kühn in der Initiative, erlahmt er bald und geräth in Unerträglichkeiten; die einzelne Musik gewinnt und und er niemals sein werden. In seiner Phantasie erblühen auch, wie in seinem Vaterlande, dürre Steppen zu befinden, aber mit diesen sollte er uns verschonen. Jeder Einfall scheint ihm gut genug zu sein, um niedergeschrieben und publicirt zu werden. Diese Einfälle kommen aber meistens garnicht aus dem Kopfe, sondern lediglich aus den Fingern. Nirgends bemerkt man so sehr den Nachtheil der verzogenen Virtuosen, wie bei Rubinstein. Wenn Thalberg etwas aufschreibt, so ist bei ihm der Componist nur der Diener des Spielers, der dem effectvollen Material liefert, und der ist in solchen Fällen das allein Richtige. Dergleichen wird immer werthvoll bleiben, ganz abgesehen davon, ob der Inhalt dem persönlichen Geschmacke behagt oder nicht. Wenn dagegen ein berufener Componist arbeitet, so ist bei ihm der Spieler der Diener, der ihm das Material handlich macht, und dieses Verhältniss ist für höhere Composition wieder der richtige. Bei Rubinstein aber bemerkt man ein unklares Gemisch von beiden, und demgemäss ist auch das Resultat. Als Virtuose überragt er die Meisten und würde Alle in seinem Fache überragen können, wenn seine geistige und musikalische Durchbildung mit den rein virtuosen auf gleicher Stufe stände. Wenn er den

dritten Theil von dem componirt, wir wollten sagen publicirt hätte, es wäre um für den musikalischen Fond, welcher sehr reg ist, reichlich genug. Der Hauptmangel seiner Werke ist die kritiklose Mischung des Guten und Schlechten und die Unklarheit gerade da, wo nur volle Klarheit über Zweck und Mittel seiner Kunst ihn zum Ziele führen könnte. Es will ihm daher nie gelingen, dauernd in einem Gebiete festen Fuss zu fassen, ausgenommen in dem des Claviervirtuosen. Wenn es irgendwo mit Compositionen erscheint, so wahrt er mitunter manchen gewonnen Spur auf, die sich aber immer wieder im Sande verliert, sobald er den Ort verlassen hat. »Ihr habt nichts gelernt« pflegte der verstorbene Hahn zu sagen, »aber spielt wie der Teufel«. Wenn wir diesen drastischen Ausspruch uns hier aneignen, so soll der Vorwurf des Nichts-gelernthabens sich nicht etwa darauf beziehen, dass ihm vielleicht die Tiefen des Contrapunkts früherer grosser Meister unzugänglich geblieben sind, denn andere Zeitgenossen sind hierin auch eben nicht sehr gewaltige Gründlinge. Was Rubinstein nicht gelernt hat, sind die Elemente. Er hat die Claviatur in die Hand bekommen, bevor er mechanisch lesen gelernt hat, daher die hohen unklaren Ideen und die unzulänglichen Mittel zu ihrer Ausführung. Ganz richtig und mit künstlerischer Besonnenheit gebildete Melodien wird man bei ihm lange suchen können; ebenso verhält es sich mit den entsprechenden harmonischen Gebilden. Die Grundlinien seiner Musikstücke sind daher fast immer mangelhaft, namentlich solche, die höheren Gebieten angehören; wie soll da eine dauernde Wirkung erzielt werden? Es ist unerfreulich, hierüber weiter zu reden; wir wollen aber als ein verwandtes Beispiel einen Künstler anführen, mit welchem Herr Rubinstein gleiches Schicksal haben wird: Henry Litolff, der viele Jahre von Braunschweig aus in Deutschland wirkte, jetzt aber den meisten nur noch durch die »Collection Litolff« (an welcher er aber persönlich nicht den geringsten Antheil hat) dem Namen nach bekannt ist. Litolff ist ein bedeutender Musiker, als Componist gedankenreich; seine Lieder, Kammermusikwerke, Opern u. s. w. enthalten mehr Musik als die von Rubinstein; der Mangel an Basis aber ist bei beiden ungefähr derselbe, und so wird es auch das Resultat sein. — In den vorliegenden Pianofortewerken sind diejenigen kleineren Stücke, in welchen der Componist hinter dem Virtuosen verschwindet, die ansprechenderen. Dies ist namentlich bei den »Serenaden« der Fall, bei denen es auch nicht stört, dass Serenaden auf dem Clavier eine sonderbare Figur spielen, ohne dem andern Hamster gehört nun einmal zum Parfüm des Salons. Hier kann man auch an der pianistisch geschickten Behandlung seine Freude haben. In den Sonaten hingegen kommen Momente vor, bei denen alle Musik aufhört. Man sehe nur z. B. S. 7 die Stelle vom fünften Takte an. Wenn das in der Handschrift einer älteren Composition stände, so würde man es ohne den geringsten Zweifel für verzwickte Schreibfehler erklären und zu corrigiren suchen. Wie herrlich weit sind wir doch gekommen, dass wir uns im Zeitalter des musikalischen Fortschrittes so etwas ganz ernsthaft als Componisten-Willen einstecken müssen.

Freidank.

Münchener Musikbrief.

XII

(Vgl. Brief XI im vor. Jahrg. Nr. 40 Sp. 640.)

F. St. Anfang December. Die Erwartung, welche ich am Schlusse meines letzten Musikbriefes ausgesprochen hatte, erfüllte sich vor Beginn und nach Schluss der Opernferien, welche heuer vom 17. Juli bis 15. August währten, was ein Theil unserer besten Gesangskräfte in Bayreuth beschäftigt und schon deswegen ein mannigfaltiges, anziehendes Opernrepertoire unmöglich. Frl. Radecke war noch vor Beginn der Ferien von der Bühne geschieden und bräutlich geschmückt vor den Altar getreten; wir waren demnach ohne Prima-Donna — wenn dieser technische Ausdruck noch Anwendung finden kann — bis Frl. Weckerlin endlich im September ihr hiesiges Engagement antrat. Im Uebrigen hat sich das Opernpersonal wenig verändert. König, der ehemalige Bariton, hat uns als Tenorist verlassen. Der erste Tenor Goto ist zu einem kürzeren Engagement hierher zurückgekehrt, brachte aber ausser den bekannten schönen und hohen Stimme nichts aus der Fremde mit, namentlich keinen Funken Darstellungsgabe und Gestaltungskraft.

Als ostergemässen Nachklang zu Bayreuth brachte unsere Hofbühne nach den Ferien für die zahlreichen zu Ehren der Kunstindustrie-Ausstellung hier weilenden Fremden zunächst etwa ein halbes Dutzend »Lohengrin«-, dann einige »Tannhäuser«- und »Fliegender Holländer«-Aufführungen. Inzwischen wusste sich Hallström's »Bergkönig« zufolge der luxuriösen Decorationen und gefälligen Musik auf dem Repertoire zu halten.

Endlich am Schlusse des October erschienen ein paar neu einstudierte Werke von grosser Anziehungskraft: am 22. October »Euryanthe« und am 24. Oct. F. Schubert's »Häuslicher Krieg«. »Euryanthe« gestaltete sich zu einer Art Mustervorstellung, da sie nicht leicht irgendwo besser gegeben werden dürfte als hier. Frl. Weckerlin bewerkstelligte nicht nur die Titelrolle, sondern brachte sie poetisch zur Geltung, und wenn ihre Kraft nicht ganz ausreichte, so ist dabei die ungeheuer anstrengende Rolle nicht ohne Schuld. Vogl als »Adolar«, Kindermann als »Lysiart«, Frau Vogl als »Eglantine« waren in Gesang und Darstellung recht vollendete Erscheinungen; sie bewegten sich aber auch in Rollen, welche ihren speciellen künstlerischen Fähigkeiten wie wenig andere anpassen. »Der häusliche Krieg« schlägt in seinem Genre denselben Ton an wie »Euryanthe« und gehört zu den lieblichsten Zierden jedes Opernrepertoires. Es sind hier namentlich die Herren Vogl, Brodersmann und Schlosser, deren Leistungen jene der Damen Herl. Vogl und Meysenheim überragen; letztere Beide verschuldigen nicht nur die Prosa, sie bringen auch zu wenig Wärme in die Musik und zu wenig Humor in die Darstellung.

Die Concertsaison begann erst in der letzten Octoberwoche. Am 23. und 28. October traten die Pianisten Gebrüder Thern aus Pesth im Museumssaale auf. Die classische Musik war in den Programmen wenig vertreten. Die beiden Brüder spielten auf zwei Pianoforten drei Sätze aus der arrangirten Beethoven-schen Serenade Op. 41 und den bekannten türkischen Marsch aus den »Ruinen von Athen«, dann Schumann's B dur-Variationen mit höchst geschmackvollem Vortrage, den Marsch namentlich mit effectvollem Crescendo und Decrescendo. In einer hübschen Romanze und ungarischen Phantasie ihres Vaters und Lehrers C. Thern, sowie in einer brillanten Tarantelle von Raff zeigten sie, was zwei virtuose Spieler auf zwei Pianos zu leisten vermögen; die perlenden Sexten- und Terzengänge quollen mit überraschender Sicherheit und Reinheit unter ihren kunstreichen Fingern hervor. Das Spiel des Chopin'schen F moll-Etüde, des Des dur-Walzers und des As dur-Impromptu war mehr ein Kunststück als ein Kunstwerk, aber ein vollendetes Kunststück. Nur Meisterschaft jedes einzelnen Spielers und genaugstes Zusammenüben vermögen diese Gleichheit in Nüance und Tempo zu erreichen. In einigen Solostücken zeigten beide Brüder sehr schönen Anschlag und bestechende Technik, der jüngere aber mehr Bravour und Glanz als der ältere. Das Abtrommeln des A dur- und Es dur-Concertes von Liszt auf zwei Flügeln, wovon der eine die Orchesterpartie repräsentirte, hätten wir gern erlassen. Am ersten Abende sang Frl. Glatz Lieder von Schumann und Rubinstein correct und mit Empfindung, aber mit scharfem schneidigen Sopran. Viel schöne

klang das sonore Alt des Frl. Reiter am zweiten Abende in Liedern von Schumann, Beethoven und Brahms.

Das erste Abonnementconcert der musikalischen Akademie fand am Tage »Aller Seelen« statt und brachte Mozart's Requiem, eine Wahl, welche in Anbetracht dessen Lob verdient, dass das herrliche Werk leider fast nie bei grösseren kirchlichen Trauerfeierlichkeiten aufgeführt wird, bei welcher Gelegenheit es noch mehr als im Concertsaale am Platze wäre. Der alte Zelter nannte bekanntlich das Requiem Eines der Besten, die die Erde bringen; nicht einmal durch ent[illegible] Aufführungen und das ist ein wahres Glück, denn die hiesige war sehr mittelmässig. Es fehlte ganz entsprechende Schulen und vielleicht auch genügendes Studium. Wegen Unpässlichkeit Frl. Wecker[illegible] musste Fräul. Glein das Sopransolo übernehmen, die junge, im dramatischen Fache recht brauchbare Sängerin scheint für ernsteren Gesang minder begabt. Frl. Schefsky und Herr Gum brachten die Noten, nicht mehr und nicht weniger, nur Herr Brulenmann excellirte, doch wurde der Genuss seines schönsten Solo »Tuba mirum« durch das kläglich unreine und verlaut begleitende Posaunenblasen gestört. Auch der Chor war wiederholt unsicher und namentlich der Alt viel zu schwach. In dem Ensemble mangelte bald die nöthige Zartheit, bald die erforderliche Kraft. Einige Entschädigung für das Vorhergegangene bot die treffliche Wiedergabe von Beethoven's Cmoll-Symphonie, eine der besten Symphonie-Aufführungen, welche Herr Hofkapellmeister Wüllner bis jetzt geleitet hat.

Am 8. und 9. November waren es drei Wiener Damen, die Fräulein Aglaja Orgeni, Bertha Holt und Vera Timanoff, welche im Museumssaale ein wohlwollendes, beifälliges Publikum fanden. Die eigentliche Domäne des Fräulein Orgeni ist die Coloratur, da ihre Stimme nicht mehr ganz frisch, aber gut geschult und leicht beweglich ist; eine Mazurka von Chopin und Arie aus »Semiramis« von Rossini waren ihre Glanzstücke. Frl. Holt kann vorläufig noch nicht mit der Ersteren concurriren, ihr Ton ist aber edel und kräftig. Sie gingen fast ausschliesslich Salonstücke geringer Qualität. Fräul. Timanoff spielt, wie es scheint, mit Vorliebe Liszt-Transcriptionen, ohne denselben so ganz gewachsen zu sein; die charakteristische Auffassung und der aller Nüancen fähige Anschlag verdienen Anerkennung.

Das Trio-Ensemble der Herren Bussmeyer, Abel und Werner konnten am 11. Novbr. mit besonders interessantem Programme inaugurirt werden, als es 1 [illegible] gebotenen Cmoll-Trio Op. 66 von Mendelssohn, Claviersonate mit Cello Op. 69 von Beethoven in A-dur und Forellen-Quintett von F. Schubert. Schon das grossentheils ernst gehaltene, stürmische und doch im zweiten und dritten Satze so empfindungsreiche, sorgsam heitere Trio zeugte von der stets charakteristischen Auffassung und dem mit ausgezeichneter Sorgfalt der Vollendung nahe gebrachten Zusammenspiele. Namentlich das echt Mendelssohn'sche Elfen-Scherzo wurde mit einem Feuer und einer Präcision vorgetragen, die nichts zu wünschen übrig liessen. In Beethoven's Cello-Sonate entfaltete der neuernannte Kammervirtuose Werner — gleichzeitig wurden die Hofmusiker Benno Walter (Violine) zum Concertmeister, Brückner und Vanel (Violine), sowie Thoms (Viola) zu Kammermusikern befördert — noch Eleganz und Fülle des Tones, wie sie nicht immer bei ihm zu hören ist. Zur Ausführung des Quintetten gesellten sich dem Trio der Violaspieler Seifert und der Contrabassist Sigler zu. Die erhebende und gradlinige Wiedergabe des weniger hochbedeutenden als ungemein lieblichen Werkes entzückte in Wahrheit das ganze Auditorium, kurz das Quintett war die Perle des Abends und man konnte wieder einmal mit Recht sagen: *finis coronat opus*.

Für das zweite Abonnementconcert der musikalischen Akademie am 18. Novbr. war eine Novität von Joh. Brahms, dessen Symphonie in C-moll unter der Composition eigener Leitung angekündigt. Gewann auch sein musikalisches Schaffen mit genialen Anfängen an, aus welchen Schumann das Höchste prophezeite, mehr und mehr an Bedeutung und zählen das »Deutsche Requiem« und das »Schicksalslied« zu den edelsten Werken der Neuzeit, ein grosser Contrapunktist, eine Symphonie hatte Brahms noch nicht geschrieben. Die neue Symphonie lässt nach einmaligem Anhören manches dunkel. Im ersten Satze fehlt die Prägnanz, Klarheit und Abrundung der Themen; der Hörer weiss nicht, was Haupt- und was Nebensache ist. Dieser Satz erhält hierdurch eine gewisse Aehnlichkeit mit der symphonischen Dichtung. Das *Andante sostenuto* der Symphonie beginnt mit einem wunderlieblichen Gesange, derselbe ist aber nur von kurzer Dauer und an seine Stelle treten beängstigende rhythmische Kunststücke und Verschiebungen, denen auch das Orchester nicht ganz gewachsen war. Das *poco allegretto e grazioso* ist durchaus anmuthig, aber ohne tiefere Bedeutung. Am Imposantesten und Einheitlichsten wirkt der letzte Satz, schon dessen Adagio-Einleitung ist geeignet, mächtig zu ergreifen, und das *Allegro* steigert sich zu grossartigem Schwunge, welcher nach dem matten Beifalle der ersten Sätze auch das Auditorium mit fortriss. Nicht selten wird Brahms' musikalischer Stammbaum von seinen unbedingten Anhängern auf Beethoven zurückgeführt, allerdings erkennt man bei dem Finale der Novität eine auffallende thematische Aehnlichkeit mit »Freude, schöner Götterfunken«. An geistreichen Einzelheiten, neuen und frappanten Instrumentalwirkungen, was an Brahms recht eigenthümlich und fehlen der Symphonie durchaus nicht, doch ging über der fast ununterbrochen starken Instrumentirung manches Detail dem Hörer verloren. Ich meine auch, es sei schon manche Novität exacter gespielt worden. Ausser dieser sachlichen brachte das Concert noch eine persönliche Novität: den Violoncellisten Sigmund Bürger aus Baden-Baden, welcher sich an Stelle des im August 1872 gestorbenen ausgezeichneten Cellisten Hippolyt Müller als Candidat für unser Hoforchester vorstellte und sehr beifällig aufgenommen wurde. Schon die Wahl der Stücke, welche Herr Bürger spielte, war geeignet für ihn einzunehmen: zwei Sätze eines schönen Concertes von B. Molique und eine Sonate von Boccherini. Herr Bürger zeigte ganz den runden, gesangreichen Ton seines Lehrers Popper; vielleicht hätte er in den Passagen mehr Kraft entwickeln, vielleicht die Sonate etwas weniger modern auffassen dürfen. Die kgl. Vocalkapelle sang vor bekannter Virtuosität zwei Chöre von Brahms und drei von Schumann, unter ersteren das wohlbekannte immer gern gehörte »In stiller Nacht« und unter letzteren das reizende »Schifflein« mit Begleitung von Flöte und Horn. Das Concert schloss mit einer frischen Wiedergabe von Beethoven's Fidelio-Ouvertüre in E dur, welche ich nach des Componisten massgebender Bestimmung lieber vor der Oper hören würde.

In einem Wohlthätigkeitsconcerte am 22. und einem selbstveranstalteten Concerte am 27. Novbr. trat Frl. von Edelsberg wieder hier auf, welche unserer Oper von 1865 bis 1868 angehört hatte. Die schöne Altstimme, welche sich auch in der hohen Lage leicht bewegte, und die gute Schule, von welcher eine gewandte Coloratur Zeugniss gab, standen bei den Theater- und Concertbesuchern jener Zeit in bester Erinnerung. Die Stimme hat an Umfang, Kraft, Glanz und Wärme augenfällig gewonnen, die Kunst der Behandlung des Organes und des Vortrages ist der Vollendung nahe geschritten. Die Schule des Lebens, welche Frl. v. Edelsberg inzwischen Dienste und jenseits des Oceans durchzumachen hatte, scheint für sie zugleich eine Schule der Kunst gewesen zu sein. Die nunmehrige *prima donna assoluta* der Scala in Mailand besitzt alle Vorzüge der italienischen Gesangs-

technik und einen hinreissenden Vortrag. Sie sang in drei Sprachen: die grosse Arie der »Fidelio« »Oh mon fils!« die Arie aus »Orpheus« »Ach erbarmet« je eine Arie aus der »Favorita« und aus Verdi's »Don Carlos«, eine Arie von Lotti, ein venezianisches Schlummerlied und einen brillanten Bolero. Leider war es dem hiesigen Publikum nicht vergönnt, Frl. v. Edelsberg auch wieder auf der Bühne zu bewundern, wurde ja schon gegen ihr Concert so viel nur möglich intriguirt.

Zur Eröffnung der zweiten Triosoirée wurde als Novität das Trio Op. 18 in F-dur des Pariser Organisten Saint-Saëns gespielt, welches eine geschickte Factur, jedoch nur in den beiden Mittelsätzen einen halbwegs ansprechenden Gedankeninhalt bekundet. Der erste und letzte Satz ergehen sich in mehr oder minder bekannten und gesuchten Phrasen, welche gut verarbeitet sind, aber zu wenig interessiren: es ist »esprit« darin aber keine Tiefe. Das Ensemble der Herren Russmeyer, Abel und Werner war schon in diesem Werke recht gut, noch besser aber in dem selten gehörten Es-dur-Trio Op. 70 Nr. 2 von Beethoven, welches bekanntlich mehr tief als glänzend ist und der Auffassung, vielleicht auch der Technik mehr Schwierigkeiten bietet als jedes andere Beethoven'sche Trio. Die Concertirenden hatten gewiss viel Studium auf das Werk verwendet, hatten es aber auch zu vollkommen befriedigender Klarheit und Wirkung herausgearbeitet. Der Zuhörer musste sich sagen, dass diese und keine andere Auffassung die richtige sei. Zwischen den beiden Trios spielte Herr Concertmeister Abel drei Sätze aus J. S. Bach's Solo-Violinsonate in E-dur — ein für seine Technik sehr kühnes und schwieriges Unterfangen — wusste aber durch geschmackvolle Nüancen und technische Sicherheit seiner Aufgabe gerecht zu werden. Wohl hätte jedoch der erste der drei Sätze in Takt und Tempo genauer behandelt werden dürfen; weniger wäre dagegen einzuwenden, dass das brillante »Preludio« des Effectes halber zum Finale gemacht wurde.

Am 16 November gingen dahier Rubinstein's »Makkabäer« zum ersten Male über die Bühne und vermochten nicht einmal einen Achtungserfolg zu erringen. Die Oper ist vielmehr durchgefallen, das ist der langen Aufführung kurzer Sinn. Wer würde zweifeln, dass Rubinstein ein erfahrener und bedeutender Musiker sei? Seine zahlreichen Arbeiten auf allen musikalischen Gebieten und viele interessante geistvolle Einzelheiten der neuen Oper sind Zeuge seiner ungewöhnlichen Begabung, welche das Bedürfniss nach vielseitiger Production zu haben scheint, ohne dabei immer die nöthige Selbstkritik anzuwenden. Um so merkwürdiger ist es, wenn ein so hervorragendes Talent eine Niederlage erleidet, wie sie A. Rubinstein hier erlitten hat, und es verlohnt sich wohl, die Gründe näher zu beleuchten, welche diese Niederlage verursachten. Wenn ich hierbei von den in Nr. 45 und 46 des Jahrgangs 1875 dieser Blätter enthaltenen Urtheile über die »Makkabäer« mehrfach abweiche, so kann ich auch für meine Ansicht auf den Eindruck einer tüchtig studirten Aufführung, während jene Besprechung sich auf die Durchsicht des Clavierauszuges zu gründen scheint. Der Text, nach Otto Ludwig's gleichnamigem Drama von Mosenthal verfasst, liest sich zwar recht schön; dieses Drama hätte aber meines Erachtens gar nie als Operngrundlage verwendet werden sollen. Es ist von Anfang bis zu Ende voll Krieg, Mord, Verschwörung und Grauen; das ist in der Oper ebenso unerquicklich, wie dass die Hauptrolle der »Leah« einer hässlichen alten Frau zukommt: alte Frauen pflegen sich bekanntlich in Opern nicht gut auszunehmen. Ein weniger ruhiger Moment konnte vom Textdichter mit Glück in dieses blutriefende Sujet hineingetragen werden: die Liebesscene im zweiten Acte, welche dem Componisten ebenso sympathisch gewesen zu sein scheint, wie sie dem Hörer wohlthuend ist. Freilich ist das wenig für einen ganzen Opernabend! Der erste Act baut sich dramatisch gut und wirksam auf. Nun kommt aber zu Anfang des zweiten Actes jene ungeheuerliche und fast lächerliche Scene, wo sich die hartnäckig an ihrem Culte festhaltenden und die Sabbathruhe feiernden Juden von den Syrern mit Bewusstsein wie die Hammel hinschlachten lassen; dann folgt Leah's widerlicher, mit den Handpauken begleiteter Siegesgesang, welchen sie ungeachtet der auf sie eindringenden Trauerbotschaften stets von Neuem beginnt. Hierauf die peinliche Scene, in welcher ihr die jüngsten Söhne entrissen werden und sie selbst an eine Cypresse gebunden wird. Nachdem man all dies im zweiten Acte über sich ergehen lassen muss, ist eine befriedigende dramatische Gesammtwirkung schon ausgeschlossen, da auch der dritte Act nicht viel freundlicher entwickelt. Für die musikalische Composition scheint »Massenwirkung« das Schlagwort gewesen zu sein; diese gelingt an einigen Stellen glücklich und vollständig, wie z. B. im ersten Finale, der musikalisch bedeutendsten Partie des ganzen Werkes. In der Folge wird aber das fast ununterbrochene Mitwirken der grössten Chor- und Orchestermassen mit starker Verwendung der Blechinstrumente ermüdend und monoton; man erfreut sich jedes noch so kleinen Ruhepunktes. Da die ältere dramatisch-musikalische Form vollständig aufgegeben und eine Eintheilung der Scenen in Arien, Duette u. s. w. sorgsam vermieden ist, sind wirkliche Ruhepunkte selten genug vorhanden; das begleitete Recitativ schwingt sich schon zu arienhaften Ariosos selten auf. Zugleich ist die Begleitung meist so dick, dass der Sologesang häufig ganz verloren geht. Es scheint, als hätte sich Rubinstein durch das Streben, recht wirksame dramatische Musik zu schreiben, irre führen lassen; vielleicht ist deswegen diese Musik viel zu unruhig geworden. Die musikalische Charakterisirung der Personen war bei den kurzen Solostimmen schwer durchführbar, ist aber einigermassen gelungen; besonders treu ist die Charakteristik des Judenthums, aus seinen Themen schallend unmittelbar der Synagoge entnommen. Es ist aber nicht die alttestamentarische Würde, welche in Mehul's »Joseph« herrscht, sondern zumeist der blinde religiöse Fanatismus und die gemeine Feigheit gekennzeichnet. Wollte Herr Rubinstein vielleicht zu Wagner's Anklageschrift »Das Judenthum in der Musik« mit seinen Makkabäern einen schlagenden Beweis liefern*)? Von Klangschönheit ist mit Ausnahme des schon erwähnten Liebesduettes wenig zu hören, das Gegentheil hat man häufig Gelegenheit wahrzunehmen. Der ganz schwache Applaus, welchen der zweite und dritte Act noch erhielt, galt unstreitig der vorzüglichen Darstellung, an welcher die Damen Schefsky — Leah, Vogl — Cleopatra, und die Herren Reichmann — Judas, Vogl — Eleazar und Kindermann — Antiochus sich ebenbürtig betheiligten. Ganz hervorragendes Lob verdient indessen der Chor, welcher fast den ganzen Abend nicht von der Bühne kommt und selten eine so schwierige Aufgabe so erfüllen hat. Vermuthlich war die inzwischen stattgefundene erste Wiederholung der »Makkabäer« auch die letzte.

---

*) Das würde ein Selbstwiderspruch sein; denn als die genannte Schrift erschien, behauptete Herr Rubinstein mit grösster Bestimmtheit, Wagner würde noch ins Irrenhaus kommen. D. Red.

Berichte.

Danzig, 20. December 1876.

Am 10. December 1876 führte der hiesige Gesangverein unter Leitung des Musikmeisters Herrn Laudenbach Händel's Josua auf. Ueber diese Aufführung ist nur Gutes zu berichten. Der Chor sang sicher und mit gebildetem Vortrage; die Soli befanden sich in den bewährten Händen des Fräulein Breidenstein (Sopran) und

Assmann (Alt) und der Herren Goyle (Tenor) und Odenwald aus Elbing (Bass); das Orchester bot in den Streichinstrumenten eine imposante Tonfülle — wir zählten 40 Geigen und 6 Contrabässe — nur schade, dass der Chor des Kolshäuser nicht stark genug besetzt werden konnte und dass die Hörner an den Soloeinsätzen durch andere Instrumente ersetzt werden mussten; dagegen zeichnete sich die erste Trompete durch Gewandtheit aus, sie erklomm siegreich die höchsten Höhen und wurde den Figuren vollkommen gerecht. Ebenso imponirten die Contrabässe, die von den steten und schwierigen Sechszehntheil- und Zweiunddreissigsteltfiguren Nichts schuldig blieben. Die Partie des Engels und die letzte Basspartie des Jonas (hier »Eine Stimme aus dem Volke« genannt) sang ein Dilettant mit klangvoller Stimme und gutem Verständniss. Einige kleine Wünsche erlauben wir uns hierbei auszusprechen, und zwar: 1) Den Streichinstrumenten gegenüber. Mitunter werden die Noten doch nicht ganz ihrem vollen Werthe nach gegeben, sondern einen Moment zu früh abgebrochen, wodurch nicht blos ein Mislaut, sondern auch eine gewisse Unruhe im Takt entsteht. Bei den alten Meistern muss, was Händel ausdrücklich als staccato bezeichnet ist, gebunden (freilich nicht geschliffen) gespielt werden; auch die begleitenden Instrumente müssen stets wie Gesang klingen. 2) Den Sängern gegenüber. Man wirft den deutschen Sängern vor, dass sie nicht Recitativ singen können. Nicht ganz mit Unrecht! Das Secco-Recitativ muss den Unterhaltungston anschlagen. Wie man es gesprochen richtig declamiren würde, so muss man es singen. Gewöhnlich machen es die deutschen Sänger viel zu pathetisch und das wird monoton und langweilig selbst in einem grossen musikalischen Drama. Anders ist es in den eigentlichen Oratorien (Samson wie Messias und Israel in Aegypten); da erfordert die Erzählung von grossen Ereignissen und Wundern auch in dem Recitativ einen breiten Ton. Bei den musikalischen Dramen und den Opern Händel's muss man nicht ausser Acht lassen, dass Händel das *secco* in Italien lernte und dass er das Italienische angenommen ist, auch leichteren Vortrag erfordert und zwar nicht blos in dem Secco-Recitativ, sondern auch in den Cantilenen. Diese Bemerkungen sollen kein Tadel, sondern nur eine leise Mahnung sein. Die ganze Aufführung war eine hoch achtbare Leistung, die allen Mitwirkenden, besonders aber dem Dirigenten zur Ehre gereicht. Höchst Dankenswerth und von schöner Wirkung war es, dass der erste Chor des Preisgesanges: »Seht er kommt mit Preis gekrönt« wirklich mit verstärkendem Knabenchor so ausgeführt wurde, wie es Händel vorschreibt. Es wurde dadurch ein herrlicher Wechsel in den Klangfarben erreicht. Wie jugendfrisch ist das Werk! Haben kraft, Würde, Gottvertrauen und Kampfesmuth in den Chören und den Gesängen Jonas's und Caleb's welchen Adel, welche Schönheit und welch zauberischer Duft in den Liebesscenen zwischen Achsah und Othniel! Ein solcher Frühling sprosste noch in der Brust des 62jährigen Meisters! Das Concert war gut besucht; trotzdem sollen die (allerdings sehr bedeutenden) Kosten — denn man hatte es an Nichts fehlen lassen, das Werk in würdiger Weise vorzuführen — nicht gedeckt sein. Doch soll es, wie dem Berichterstatter versichert wurde, in Danzig noch immer Leute geben, die zur Unterstützung eines solchen Zweckes gern ihre 10 Thlr. opfern. Wünschen wir auch anderen Orten ein so edles Mäcenatenthum!

Leipzig, 24. December.

Das elfte Gewandhausconcert, Donnerstag den 21. December, welches zugleich das letzte im alten Jahre war, durfte im gewissen Sinne ein Festconcert genannt werden, indem es zur Erinnerung an die erste Aufführung des Oberon in Leipzig am 24. December 1826 (wie eine besondere Bemerkung auf dem Programm zeigte) an seiner Spitze die Ouvertüre der genannten Oper und im zweiten Theile die Symphonie in F-dur von dem jüngstverstorbenen Componisten Hermann Goetz brachte. Wir glauben, dass es auch unsere Leser interessiren wird, wenn wir bezüglich jener Oberonaufführung ein Wort eines hiesigen Kritikers*) citiren; dieser schreibt: »Die erste Aufführung des Weber'schen Oberon in Leipzig (so viel uns bekannt, war dieselbe zugleich die erste in Deutschland) fand unter

*) Dieser Kritiker stand mit dem nachmaligen Theaterdirector, dem nachmaligen Intendanten des Berliner Hofbühne Hofrath von Küstner in näherem persönlichen Verkehr und hatte dadurch Gelegenheit Einblick in die auf die erwähnte Angelegenheit bezügliche Correspondenz zu nehmen.

der Glanzdirection des Hofrath v. Küstner statt. Derselbe hatte damals die Zeichnungen zu den Costümen und Decorationen zu der bezeigten Oper vom Londoner Theater, für das bekanntlich Weber seinen Oberon schrieb, kommen lassen und dafür eine namhafte Summe gezahlt, fand die übersandten Vorlagen aber seinen Erwartungen nicht entsprechend und liess daher nach seiner eigenen Angabe andere Entwürfe fertigen, die behufs einer neuen Inscenirung wiederum die Leipziger Bühne für einen ebenfalls nicht unerheblichen Preis von dem deutschen Bühnenleiter erwarb.« — Was den Componisten der oben angeführten Symphonie anlangt, so halten wir es ebenfalls nicht für überflüssig, einige kurze Notizen über denselben anzuschliessen. Hermann Götz war in Königsberg am 7. December 1840 geboren und starb in Hottingen bei Zürich an einem Brustleiden am 3. December 1876. Er verdankte seine Ausbildung Louis Köhler in Königsberg, sowie Bülow, Stern und Ulrich in Berlin. Im 23. Lebensjahre ging Götz als Organist nach Winterthur und siedelte später von da nach Zürich über. Hier vollendete er die Oper »Der Widerspenstigen Zähmung« und seine Symphonie, durch welche Werke er sich schnell einen geachteten Namen erwarb, so dass man allgemein beklagt, dass die zweite Oper »Francesca da Rimini«, zu der er selbst den Text verfasste, unvollendet geblieben ist. Die Symphonie hatte bei ihrer diesmaligen zweiten Aufführung im Gewandhause einen gleichen Success wie in der ersten. Ausser diesen beiden genannten Werken wurde uns noch vom Orchester die Balletmusik aus »Helena und Paris« von Gluck ebenfalls in ganz vortrefflicher Weise vermittelt. — Das Concert enthielt ausnahmsweise keine Gesangsproductionen, dafür erfreute uns der bedeutendste Spieler auf der Violine, Herr Professor Joachim, mit dem Vortrage der von demselben schon hier gehörten Sonate (*Trille du diable*) von Tartini, sowie einem neuen Violinconcertes (Manuscript) von Carl Reinecke. Einen besseren Interpreten konnte sich der Componist nicht wünschen, und jeder Autor kann sich sicher gratuliren, der das Glück hat, sein Werk von solchem Meister ins Leben eingeführt zu sehen. Herr Joachim wurde auch an diesem Abend wieder hochgefeiert, und nicht allein mit Applaus empfangen, sondern nach Tartini's Sonate auch von Beifall, der nicht enden wollte, überschüttet.

Triest, December.

E. B. Der scheidende November hat uns manche willkommene Gabe geboten. Erwähnen wir vor Allem eines von dem »Florentiner Quartettvereine« gegebenen Concertes am 24. November. Das Programm bot: Quartett in D-dur von Haydn, Quintett Op. 29 von Beethoven, Quartett E-moll von Verdi, dazwischen, als Beigabe, zwei Sätze aus Rubinstein's C-moll-Quartett. Das Verdi'sche Quartett traf selbstverständlich auf hochgespannte Erwartungen, denen es jedoch in keiner noch nicht einmal in der Richtung des Effectmachens gerecht wurde. — Am 17. Nov. gab die Sängerin Fräul. Philippine aus Königsberg, dem hiesigen Publikum schon als Ortrud im »Lohengrin« vortheilhaft bekannt, ein Abschiedsconcert, in welchem sie unter Anderem die Arie der Agathe, Schubert's »Erlkönig« und ein reizendes Wiegenliedchen »La Nimmer« von *Faccio* sang. Auf diese Liedchen werden wir hier besonders aufmerksam machen. Mit musikalisch glänzendem Erfolge concertirten ferner die Damen Aglaja Orgeni, Vera Timanoff und Bertha Haft. Die Erstere ist eine treffliche Gesangskünstlerin bester Schule und Richtung — schade dass die Zeit mit etwas ungezogener Hand über ihre Stimme hingegangen ist hat. Fräul. Timanoff, eine Schülerin Tausig-Liszt's verfügt über erstaunliche technische Mittel, ihr Anschlag ist brillant, modulationsfähig, ihr Repertoir reich und gewählt. Eine wahrhaft enthusiastische Aufnahme erfuhren die Vorträge des Fräul. Haft, einer Schülerin Prof. Hellmesberger's in Wien. Die noch in sehr jugendlichem Alter stehende Dame trug die schwierigsten Compositionen von Ernst (Othello-Phantasie, Rondo Papageno etc.), Vieuxtemps, dann Bazzini's *Ronde des lutins* etc. mit überraschender Bravour und Leichtigkeit vor, dabei ist ihr Ton schön, ihre Auffassung bewegend und verräth überall das wahre Talent. Von dieser Künstlerin wird schon in allernächster Zeit viel zu hören sein, sie wird gewiss bald zu den Koryphäen ihres Instrumentes zählen.

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 13. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander

Leipzig, 10. Januar 1877. **Nr. 2.** XII. Jahrgang.

Mozart's Lieder.*)

Mozart war der Zeitgenosse unseres grössten lyrischen Dichters; an frischen Stoffen für liedartige Gesänge kann es ihm also nicht gefehlt haben. Dieser Vorzug war aber in Wirklichkeit nicht ganz so gross, wie man glauben möchte. Gedichte müssen erst in Fleisch und Blut des Lebendigen eingedrungen sein, bis der Musiker dahin gelangt, für sie die rechten Töne zu finden; und hierüber vergehen meistens Jahrzehnte. Goethe's ältere Mitbewerber in der Liederdichtung waren zum Theil hochfliegende Dithyrambensänger, zum Theil liebenswürdige Moral- und Naturpoeten. Letztere drangen in die weitesten Kreise, weil sie in Worten und Strophen des einfachsten Ausdruckes sich bedienten. An diese also war der Componist hauptsächlich gewiesen, wenn er etwas Gemeinverständliches in Musik bringen wollte.

Noch mochtrükter angebaut als das Feld der Liederdichtung war das der Liedercomposition. So lange in Oper und Concert (Oratorium) jenes Übergewicht der Sologesänge stattfand, welches wir in unverrechten Vollkommenheit bei Händel finden, war überhaupt in keiner einzigen dieser musikalischen Formen ein üppiges Liederkraut möglich. Aber in demselben Maasse, in welchem die grosse bunte Arie alleinherrschend wurde und sich unnatürlich aufblähte (seit 1750 und zum Theil schon früher), erwachte auch wieder das Verlangen nach einfacheren natürlicheren Tönen. Die neuen Dichter schrieben ihre Verse nicht mehr ausschliesslich in Arien- und Cantatenform; man wandte ihnen also in der Musik auch mit anderen Mitteln beizukommen suchen. Anfangs nannte man die neuen Weisen vorzugsweise gern »Oden«, aber nicht in der hochtrabenden Bedeutung, welche sie später durch Klopstock erhielten. Solche Oden-Melodien bildeten sich wie Wölkchen am Himmel, die eine neue Windrichtung ankündigen. In Hamburg, Leipzig, Berlin und anderen damaligen Dichtersitzen waren jedoch bald wieder zerflattert. Dann aber kam das Singspiel, die Operette, und diese Stücklein drangen weit und breit in die Zeit ein. Die Operette war eine Folge englischen Einflusses, welcher sich damals besonders stark in unserer Dichtung geltend machte. Als die Oper in England, d. h. in London, bei ihrem grossen Macht und Bedeutung der Masse durch künstlichen Singen in einer ausländischen Sprache fremd blieb und dadurch zuwider wurde, drangen die alten nationalen Gesänge seit 1728 mit grosser Heftigkeit als Balladenopern durch. Zu einer weiteren Entwicklung gediehen sie dort nicht, denn bald bot das englische Oratorium dem Volke Alles, was es von der Musik nur wünschen mochte; aber in Deutschland sollte die Nachbildung dieser Balladenopern von grossen Folgen sein. Alles was die neue Zeit gebar, was sie als ihr Liebes, ihr Eigenes hegte, konnte hier mit aller Zärtlichkeit untergebracht werden; die Menschen fühlten sich mit Wärme in eine Kleinheit hinein, die uns in Erstaunen setzen müsste, wenn wir nicht gewahr würden, dass sie auf diesem Wege die Spuren der Natur zu finden wähnten und wirklich auch vielfach fanden. Die dritte und beste Impulse kam ebenfalls von England. Die Balladenopern regten etwas an, was zugleich ihr Heilmittel wurde und auch unser tändelndes Singspiel reinigte: nämlich die Wiedererweckung des alten volksthümlichen Liedergesanges. Man weiss, mit welcher Begeisterung unsere besten Männer, unsere ersten Dichter den Spuren nachgingen, welche zuerst der englische Bischof Percy fand, und wie dieses unsere lyrische Dichtung auf breiten Wegen völlig zur Natur zurück führte.

Dies waren die poetischen Elemente der Zeit, in welcher Mozart auftrat. Die dialektisch verschiedenen Stoffe des Gesellschaftsgesanges als einen vierten Elementes erwähnen wir hier nicht besonders, obwohl sie bei einem Meister, der so frühzeitig an seiner nächsten Umgebung theilnahm, und in einer Zeit wo das Lied vorwiegend noch Organ eines geselligen Singens war, mit in Anschlag gebracht werden müssen. Mozart steht so eben nicht am Ende einer geklärten Entwicklung, das muss man wohl im Auge behalten, sondern mitten in der endlosen Bewegung und zwar in den frühesten Stadien derselben: die mit philiströsem Lustigkeit, schillernder Moral und bilderreichen Gefühlsbeschreibungen aber wenig Poesie ausgefüllt waren. Wie mussten nun hiernach seine Lieder werden? Die Stücke werden es uns einzeln sagen; aber so viel dürfen wir, was den Texte anlangt, aus dem Gesammtresultat vorweg nehmen, dass wir in seinen Gesängen nicht eben einen Auszug der besten Poesien von 1772 bis 1790 suchen müssen. Unter den 41 Gesängen befindet sich das Bedeutendste an Worten wie an Musik, aber es erscheint ausgesucht wie ein gelegentlicher Sonnenblick im wechselvollen Leben. An eine tief dichterischen Singbarkeit bereitete Gestaltung, was etwa das Reichardt'sche zu Goethe's Gedichten war, dachte er nicht, als die Zeit dafür kam, war seine Zeit bereits zu Ende. Wie wenig das aber den inneren Werth dieser Gesänge berührt, wird die Durchsicht des Einzelnen lehren.

Diese 41 (oder vielmehr 40) Gesangstücke sind von dem Herausgeber G. Nottebohm aus verschiedenen Quellen zusammen-

*) W. A. Mozart's Werke. Erste kritisch durchgesehene Ausgabe. Serie 7. Abtheilung 6. Lieder und Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, Verlag von Breitkopf und Härtel. 60 S. Fol. Pr. 7 Mark.

erne gebracht aus autographischen Vorlagen, alten Abschriften oder Drucken u. dgl. Während Mozart's Lebenszeit sind nachweislich nur sieben Stücke gedruckt; unter ihnen drei als Beilagen von Zeitschriften und seine Betheiligung an der Herausgabe ist bei keinem einzigen Stücke erwiesen oder auch nur wahrscheinlich. Diese erste vollständige Sammlung ist also zugleich als ein ganz neues Werk anzusehen. Die Lieder sind in chronologischer Folge, soweit man solche herzustellen war, hier aneinander gereiht und sollen auch in dieser nun uns einzeln besprochen werden.

1. »*Daphne, deine Rosenwangen*« A-dur $^3/_4$ tempo di Menuetto. Dieser anmuthige Gesang ist spätestens 1768, also in Mozart's zwölftem Lebensjahre componirt und gehört eigentlich in seine gleichzeitige Operette »Bastien und Bastienne«, da es nur eine leichte Bearbeitung der dortigen Arie »Meiner Liebsten schöne Wangen« bildet. Als Bühnenstück kennzeichnet es sich durch die zweimalige Wiederholung der Anfangszeilen; der Form nach ist es eine kleine Rondostrophe, ähnlich den Kaiserschen Stücken um 1700; seine richtige Bezeichnung wäre deshalb Ariette. Die Melodie an sich ist untadelig, aber zu harmlos für ein Liebeslied; auch die Harmonie und der ganze Ausdruck zeugen nicht von tieferer Erfahrung im erotischen Fache, als bei einem zwölfjährigen Knaben vorausgesetzt werden kann. Nur bei den Worten »Weg mit Hoheit, weg mit Schätzen« kündigt sich der selbständige Tonsetzer an und macht sein Alter vergessen. Wir werden sofort noch bessere Proben davon sehen.

2. »*Freude, Königin der Weisen*« F-dur $^3/_4$ (Von J. P. Uz.) »Spätestens 1768« componirt, stammt also aus demselben Lebensalter, ist aber um Jahre reifer. Es ist schon ein »vollströmendes Lied«, wo das Zeiten edle mit Blumen um ihr Haupt und ihre schlafesten Rosen beide den Mozart in seinem ganzen Liebreiz zeigen. Er redet hier eine vollkommen ausgebildete Sprache, welche den Ausdruck mit spielender Leichtigkeit zu beherrschen scheint. Dieses Wunder musikalischer Gestaltung wurde zunächst durch die Worte hervorgerufen. Sie schildern die Freude in prächtigen, antik angehauchten Bildern, die sich der Phantasie lebhaft einprägen und dem Knaben Mozart um so tiefer zu Herzen gingen, weil auch er, wie der Dichter, der Bosheit und der Tyrannei des Glückes Trotz zu bieten und mich zu sein »ohne Gold« schon gelernt hatte, und gleich diesem führte uns ein zwar verborgenes Leben — »aber ohne Schauer«! So entstand dieses kleine Gebilde, welches aus sich ganz neue Weise den alten Satz bekräftigt, dass auch der grösste Wundermann nur das zu gestalten vermag, wofür er die geistige Basis gewonnen hat. Es ist ein schönes Gedicht von Uz, dem wir im lyrischen Fache überhaupt viel Vorzügliches verdanken; aber der Dichter hat sich gewiss nicht träumen lassen, dass eine Hoffnung, die er in der 8. Strophe mit diesen Worten laut werden lässt:

> Hab ich meinen kühnen Saiten
> Dein frohschallend Lob gelehrt,
> Das vielleicht in späten Zeiten
> Ungeborne Nachwelt hört —

durch den noch kühneren Tonsatz eines Kindes in Erfüllung gehen sollte.

Erschwert und einigermassen verkümmert wird der Genuss dieses Stückes den Meisten durch die Art, wie es aufgezeichnet ist. Es ist nur zweistimmig gegeben. Melodie und Bass, also ganz wie es der damaligen und vorausgehenden Zeit die unbegleiteten Arien und Recitative. Selbstverständlich bedeutet auch hier bei Mozart der Bass so viel wie Generalbass, der die ganze Harmonie einschliesst — und aus dieser Harmonie ist die Begleitung zu bilden bei freier Bewegung der singenden Oberstimme; aber wie Viele mag es zur Zeit geben, denen eine solche Ausführung sofort als selbstverständlich einleuchtet? Die Meisten werden sich wohl mit den zwei gedruckten Stimmen abquälen und schliesslich den unbefriedigenden Erfolg auf Rechnung des beschränkten harmonischen Bedürfnisses einer früheren Zeit setzen. Aber diese bescheidene Dürftigkeit ist nur ein Traum von uns. Es würde deshalb gerathen sein, in einer eingeschobenen mittleren Linie die Begleitung der rechten Hand mit kleineren Noten auszugeben, wäre es auch nur um zu verhüten, dass der erste Takt der untersten Reihe auf Seite 3 unisono gesungen wird. Sollte aber Jemand noch im geringsten zweifeln, dass das hier angegebene Begleitverfahren das richtige ist, der braucht sich nicht von uns belehren zu lassen; Mozart selber überzeugt es in der folgenden Nummer.

(Fortsetzung folgt.)

Hector Berlioz

Nach dem Französischen der S. Blaze de Bury *)

Jeder Idealismus hat sein Evangelium der Leidenschaft; die Dinge werden bis an das Ende des Jahrhunderts so fort gehen. Nach den Sternen trachten; dieselben erstreben wird stets die Sache einer Minorität sein; wer in den Strassen mit dem Kopfe zuweilen sich herumtreibt, erbittert die Clientel. Mit den Modeartikeln ist es etwas ganz anderes! Was das Ideale anbelangt, so muss man seinen Entschluss fassen; es ist dies eine wenig beliebte Waare, deren Producte auf Rechnung desjenigen liegen bleiben, der sie fabricirt; das Angebot auf dem Markte übersteigt weit die Nachfrage. Alle Künste sind diesem Gesetze unterworfen; alle leiden darunter und insbesondere die Musik, welche in Folge ihrer speciellen Bedingungen weit grössere Schwierigkeiten ihrem Sinne erfährt. Dem Maler und dem Bildhauer bieten sich Ausstellungen, in deren Einrahmung die Bonnenbeute der Gemäldehändler, wo die Zurückgewiesenen ein Asyl finden, um die Jury der Vorübergehenden anzurufen. Der Musiker kennt diesen Vortheil nicht. Wenn er Opern schreibt, so weiss man, was er in den Cabinetten der Theater-Directoren zu gewärtigen hat. Verlegt er sich auf die Instrumentalmusik, so steht es ihm frei nach Belieben zu symphonisiren, unter der Bedingung, dass er die Auslagen für das Copiren, das Orchester, den Saal und das ganze zu einem Concerte nothwendige Personal bezahlen und dieses Spiel von Zeit zu Zeit neu anfangen kann; denn nur eine Schlacht zu liefern, heisst so viel wie nichts. Ein symphonisches Werk enthält Geheimnisse, die sich nicht bei dem ersten Anhören erschliessen; man muss darauf zurückkommen, in dasselbe eindringen. Was ist nun aber eine erste Aufführung? Kaum vermag man sich über das Ganze Rechenschaft zu geben; wie viele Details werden übereilt, wie viele Schönheiten gehen im Vorüberfluge der Aufführung verloren, deren Bedeutung der Kritik zu enthüllen eine wiederholte Production nicht verfehlen würde. Nach einer zweiten Probe folgt die dritte, dann die vierte; es handelt sich nun nicht darum, seinem aufgewandten Gelde nachzujagen, aber wie es anstellen?

Man fragte eines Tages Berlioz, warum er so wenig schreibe? »Weil ich sehr arm bin«, antwortete er. Dieser Ausspruch enthält die ganze Tragödie seiner Existenz. Solche Naturen langen nicht wieder von vorne an; sie schwören ihren alten Göttern niemals ab. Die geistige Kraft würde ihnen versagen, so dass

*) Der hier in deutscher Bearbeitung etwas verkürzt mitgetheilte Aufsatz erschien in der *Revue des deux Mondes* schon im Jahre 1869, möchte aber die Leser doch jetzt noch interessiren, um so mehr, da wir bisher nicht Gelegenheit hatten, eine entsprechende Würdigung der Werke von Berlioz zum Abdruck zu bringen.
D. Red.

ihnen nicht die Fähigkeit für jene untergeordneten Beschäftigungen übrig bliebe, mittels deren die Gewandteren Ruhm und Nutzen ernten. Nenne man sie Bombenwerfer oder Brandstiftbeter — sie müssen für das grosse Ideal kämpfen, und dieser Berlioz war in der That kein gewöhnlicher Kämpfer. Eine ehrliche Seele, einfach und männlich, ein hoher Geist, überzeugungstreu, ohne keinem Vorwande transigirend, wurde für ihn die Existenz nur eine Reihe von geistigen Kämpfen. Er kannte, wenngleich der Sieg meist theuer bezahlt werden musste, sorgenlose auch die Niederlage als unrühmlich war. Er war ein Reformator, der wahrhafte Musiker unter so erzkritischen Periode, wie es die unsrige ist. Aller, was man wissen konnte, wusste er und zwar nicht blos in Beziehung auf die besonderen Fragen seiner Kunst. Im Reiche der Intelligenz giebt es keine Provinz, die er nicht zur rechten Stunde zu bereisen sich das Vergnügen machte: als Tourist, Dichter, Philosoph, fahrender Schüler, scholasticus vagabundus, wie man es zu Doctor Faust's Zeiten nannte. Er war nach Weber und vor Wagner eine der jenigen kraftführenden Federn, vermöge deren manche Principien abgewogen haben, über die das Publikum niemals durch die Bühnen aufgeklärt worden wäre, da bei denen, nachdem die Frage der Tageseinnahme nothwendig das entscheidende Argument bildet, das erbärmliche Machwerk, wenn es nur 13 000 Fr. einträgt, stets einem Meisterwerke gegenüber den Vorrang erhält. Jene Discussionen müssen also ausserhalb der Opernhäuser ausgefochten werden. Bevor man eine Theorie auf die Bühne bringt, muss man sie dem Publikum vorlegen. In dieser Beziehung hat Berlioz wahre Dienste geleistet. Sein langwieriger im Journal des Débats geführter Feldzug, der seinen eigenen Interessen durchaus nichts geschadet hat, brachte überdies der Sache der Ideen Nutzen. Offen als Schriftsteller an sein, besass er noch einen Stil und seine Sprache war Gott lob nicht diejenige, welche viele jener guten Leute reden, die sich immer auf das stellen, was sie sehr selbstgefällig ihre Competenz nennen, als wenn es einen Grund darböte, über Musik zu schreiben, weil man etwa schon ganz unbemerkt davon schlechte componirt hat. Berlioz war keiner von den unenglückten Musikern, welche Literaten werden. Seinen Platz im hellen Sonnenlichte hat er sich tapfer und vom ersten Auftreten an erstritten. Seit dem Erscheinen der Cantate *Sardanapal* hatten ihm denselben seine Werke geschenkt; wenn er ihn grösser verlangte, so geschah es, weil er etwas zu sagen hatte, und weil ihn ebenso sehr der Hass gegen die Gemeinheit wie die Liebe zum Schönen leidenschaftlich erregte. Diese Fähigkeit zu bewundern, welche immer mehr verloren geht, besass Berlioz ganz und gar. Die Feinde waren ihm nicht unangenehm, er verstand es, sie hassen, vor allem aber zu bewundern. Es giebt Künstler, die in Ansehung der Intelligenz unter dem Werke stehen, das sie erhoffen — Bellini zum Beispiel — und Andere, die über ihrem Werke stehen. Zur Anzahl der letzteren scheint mir Berlioz zu gehören, und so viel man auch seinen Werken zuerkennen mag, so muss man seiner Intelligenz doch noch mehr zugestehen.

Gluck, Beethoven waren seine Gottheiten. Mozart gegenüber behauptete er einige Reserve und beugte seine Knie nur vor der »Zauberflöte«, nach diesem kamen Weber und Spontini. Zuletzt gewann ihn die italienische Rifuan erst nach dem er aufgehört hatte, Journalist zu sein; er betrachtete sie als Amateur, aus langer Weile glücklich dort den gnädigen Herren zu spielen, sich unterhalten zu lassen, ja sogar entzücken zu lassen — solche Naturen treiben Alles bis zum Excess — durch Dinge, die seine Kritik gemissbilligt hatte, während ihm dieser künstliche Dilettantismus eine Art wollüstigen Hoffnungsmuts gewährte. Er kannte wie keiner seinen Virgil und vor allem Shakespeare. Ich nahm wahr, dass ihn sogar Begeisterung über ihren Dichter zu Muth sogen. Virgil bewog ihn, die Partitur der Trojaner zu schreiben, die ihm eine Ursache zuerst so vieler Sorgen und nachher so tiefer Entmuthigung wurden, während ihm Shakespeare stets nur Glück eingebracht hat. Die Symphonie über Romeo und Julie und die köstliche kleine Oper Beatrice und Benedict, welche sogleich ohne Widerrede applaudirt wurden, sind die besten Beweise dieses Einflusses. Einem gewissen Mysticismus zum Trotze, das von ihm in der Form eines Glaubensartikels hinausgeschleudert wurde, und das seinerzeit in dem philosophirenden Deutschland viel Aufsehen hervorrief. Kam er seine Gedanken über Richard Wagner nicht drucken, jener grosse grosse Lärm über den Leipziger Meister langweilte ihn und berührte ihn unangenehm. Im Grunde des menschlichen Gewissens sitzt eine Stimme, die niemals schweigt und Alles sagt, eine Stimme, die selbst was das Individuum verstimmt, gegen die Unbill des Schicksals protestirt. Berlioz war eine wahre Künstler-Natur. Was er bei seiner Empfindlichkeit gegen jede Kränkung und gegen alles Rauhe erduldete, bleibt ein Geheimniss. Er hatte das Orchester zu einem grossen Klangwerkzeugen empor gehoben; den Ruhm dieser Anregung aber, die von ihm ausgegangen war, erntete ein Anderer. Es hiess allerdings: Wagner und Berlioz, aber sein Name kam erst in zweiter Reihe, und wenn die deutschen Journalisten, um das ohnehin schon zweifältige Ideal in ein Trio zu verwandeln, auf die Fahne schrieben: Wagner, Berlioz und Liszt — so war seine üble Laune nicht mehr zu halten. Zu diesen schmerzlich empfundenen Vexationen gesellten sich noch schlimmere Bitterkeiten, noch viel nagenderer Kummer. Seine Trojaner, welche vielleicht in der grossen Oper triumphirt hätten, erlitten auf dem Théâtre lyrique eine Niederlage; später verlor er seinen Sohn, der Marine-Offizier war, und diese Trauer, von der er sich nie mehr ganz erholte, überwältigte ihn bei der Rückkehr von einer ruhmvollen Reise nach Russland und Deutschland, kurz nachdem ihm die colossalsten vom Auslande verliehenen Erfolge zu Theil geworden waren.

Die Cantate *Sardanapal*, während des Donners der Kanonen der Juli-Revolution für das Institut geschrieben, verschaffte Berlioz die Gelegenheit für einige Jahre nach Italien zu gehen. Sein Herz, das, wie man es zur Zeit Heloisens nannte, sehr empfindsam war, ergab sich in Liebe für eine fremde junge Tragödin, die Julia und Ophelia einer Truppe englischer Schauspieler, welche Shakespeare zum Beifall der ganzen Pariser Jugend aufführte. Wenn der Ausspruch Goethe's wahr ist, dass die Poesie eine Entladung ist, so hat sich Berlioz in seiner ersten Symphonie befreit. Episode aus dem Leben eines Künstlers aller Stürme und Träume, aller künstlich erzeugten oder natürlichen Schwankungen entledigt, womit ihn diese Leidenschaft durchschauerte. Als er nach einer ziemlich langen Abwesenheit zurück kam, liess sich das stolze Fräulein erweichen und er heirathete sie.

Im Jahre 1834 wurde seine Symphonie im *Conservatoire* aufgeführt. Er selbst dirigirte das Orchester; als der letzte Stück beendigt war und seine Freunde ihn umringten, um ihn zu beglückwünschen, drängte sich ein bleicher Mann von todtenartiger Magerkeit mit pechschwarzem Haare, gebogener Nase und mit den Augen eines Raubvogels durch die Menge und sagte ihm unterwegs: »Sie beginnen dort, wo der andere aufgehört hat«. Dieser Mann war Paganini, der, auf den er anspielte, war Beethoven. Als Berlioz nach Hause kam, erhielt er ein Billet mit einer Anweisung auf 20 000 Fr. an Rothschild, welche ihm seine neue Bekanntschaft als Beweis seiner vollkommenen Bewunderung anzunehmen bat. Es giebt Naturen, die das Phantastische überall umgiebt. Hier ein Beispiel Paganini, den man später so geizig schalt und der damals unter der Maske einer Hoffmann'schen Persönlichkeit, er grossmüthigster und möglichst zarter Weise seine Börse einem Talente zur Ver-

2*

fügung stellte, das sich in nichts weniger als phantastischen Salomons-Verlegenheiten befand. Dessen ersten Werke sollten sich der Zeit unter verschiedenen Titeln andere noch weit bemerkenswerthere nachfolgen. Ich nenne die Symphonien Harold, Romeo und Julia, die Trauer-Symphonie für das Juli-Opfer, Fausts Verdammniss, die Ouverturen zu Waverley, König Lear, Rob Roy, zum Carneval von Venedig, eine Messe, den Opern Benvenuto Cellini, Beatrice und Benedict, die Trojaner, endlich unter so vielen anderen Vocal- und Instrumental-Compositionen von untergeordneter Bedeutung die Orchestrirung der Aufforderung zum Tanze von Weber und die dem »Freischütz« hinzugefügten Recitative, mit denen dieses Musterwerk in der Académie royale de musique zuerst worden war.

Deutschland wurde sofort für Berlioz ein Vaterland, und auch damals war es Weimar, das die Initiative ergriff. Ein Werk aus seiner ersten Jugendzeit, das er geschrieben hatte, während er als Student der Medicin zugleich im Chore des Théâtre des nouveautés sang, die Ouverture zu den Freirichtern wurde von dem Orchester mit Enthusiasmus aufgeführt und machte auf das Publikum eine elektrisirende Wirkung. Von diesem Zeitpunkte an liess er seine Musik den Weg durch ganz Europa machen, indem er der Reihe nach ganz Deutschland, England und Russland besuchte, an jedem Haltpunkte seiner Reise Instrumental-Gesellschaften improvisirte und durch das ihm eigene Glück entdeckte, dass niemals wird man wieder einen solchen Orchester-Director finden, und zwar aus dem einfachen Grunde, weil er sein Thun nicht als ein Berufsgeschäft und eben so wenig als eine Dienstverrichtung behandelte, deren Ausübung in die Länge ein Erschlaffen der Fähigkeiten verursacht. Mit der Schärfe der Auffassung, dem Festhalten an dem Buchstaben, dem vollständigsten Verständnisse des geistigen Inhaltes verband Berlioz im Nachdruck der Lebendigkeit jene inspirirende und mitreissende Gewalt, die auf die Massen einwirkt, sie beherrscht und aus jedem Soldaten einen wahren Feldherrn macht. Diese Promenaden durch ganz Europa entschädigten ihn oft für die Kränkungen, für die Pariser Enttäuschungen; und doch war selbst in Deutschland die Spur, welche er hinter sich zurückliess, keine dauerhafte. Den Tag nach einem Erfolge entzündete sich der Kampf wieder von neuem; es war demnach bis zum Ende ein ewiges Wiederanfangen, wie bei der Arbeit des Sisyphus. Wie Wagner mit der erforderlichen Kraft eines Riesen das Werk des heil. zu erklären und sein Opfer zu den rechten Stufen zu lassen gewusst hat, brauchen wir hier nicht weiter auszuführen; auch nicht zu fragen, ob denn Berlioz, wenn er von ihm kritisirt worden wäre, auf solche Weise hinunterrichten war; »Alles was göttlich ist, ist neidisch«, sagt Herodot. Allerdings bekämpft Plato diese Ansicht im Phädon und Timäos und behauptet, dass der Neid aus den Herzen des Olympier verbannt sei; allein Plato spricht hier von den antiken Gottheiten, wir aber haben es mit den modernen Göttern zu thun. Wie dem auch sei, dieser Kampf um die Regeln zwischen zwei Meistern, welche sich selbst stets am wenigsten um die Syntax gekümmert haben, bleibt für immer eines der merkwürdigsten Schauspiele unserer Epoche. So viel Galle und Zorn um einiger Dissonanzen willen, wenn man selbst sein Lebtage von diesem Mittel den ausgedehntesten Gebrauch gemacht hat! Ein Cherubini würde sich in einer diesfallsigen Kritik nicht anders ausgesprochen als R. Wagner. Auf der anderen Seite hört man das Credo, das Berlioz oder — um es richtiger zu nennen — sein non credo: »Wenn uns die Schule der Zukunft sagt: — man muss das Gegentheil von dem thun, was die Regeln lehren; man ist müde der Melodie, müde der melodischen Zeichnung, man ist müde der Arien, der Duos, der Trios, der »Stücke, in denen ein Thema regelmässig durchgeführt ist; man ist der consonirenden Harmonien, der einfachen, gehörig »vorbereiteten und gelösten Dissonanzen, der natürlichen und »kunstvoll entwickelten Modulationen satt; man muss sich nur »an die Idee halten, sich um die Aufgabe nicht zu bekümmern »kümmern; man darf der Gesangskunst durchaus kein Rechte »einräumen, weder an ihre Natur, noch an ihre Anforderungen »denken, bei einer Oper sich auf die Hervorhebung der »Declamation zu beschränken, müsste man auch die ausgesuchtesten, ungereimtesten und garstigsten Intervalle anwenden; »man braucht niemals um die Möglichkeit der Ausführung besorgt zu sein; wenn die Sänger es ebenso schwer finden, »eine Stelle zu behalten und sie ihrer Stimme anzupassen, als etwa sich Seite Sanscrit auswendig zu lernen oder »eine Hand voll Nussschalen zu verschlingen — desto schlimmer für sie; man bezahlt sie, damit sie arbeiten, sie sind Sclaven; die Hexen im Macbeth haben recht, das Schöne ist hässlich, das Hässliche ist schön. Wenn alles das diese in der »That sehr neue Religion ist, so bin ich weit davon entfernt, »mich dazu zu bekennen. Ich habe dies nie gethan, ich thue »es nicht und werde es niemals thun. Ich erhebe meine Hand »und schwöre: *Non credo!*«

Berlioz hatte so viel Geschrei über sich hervorgerufen, dass er sich nicht dachte, ein anderer könne ihm jemals diese Specialität streitig machen; und als er nun in Wagner einen neuen Messias des Scandals auferstehen sah, konnte er seine Wuth nicht mehr an sich halten: er wurde classisch!

Und wie ist es denn nun mit Berlioz? Muss man in ihm mit Paganini ein Genie erblicken oder nach Wagner ihn für einen der Phantasie ermangelnden Geist halten, der kaum jemals etwas anderes gethan hat, als in seinen Noten leere Träume hinzukritzeln? Hat Berlioz die absoluten Grenzen seiner Kunst überschritten, oder wäre er vielleicht nur zufällig über die Masse des Herkömmlichen hinausgegangen? In der Geschichte der Kunst hängt alles zusammen, alles erklärt sich gegenseitig. Berlioz mag sein Koloss sein, aber er ist nicht so wie Wagner einer von jenen Meteoren, die unvermuthet aus dem Himmel herabfallen, ohne dass man dafür einen Grund anzugeben weiss. Berlioz ist, wie sein Mitbruder und Freund, der Autor der Tannhäuser, das Resultat einer bis zum Extrem getriebenen Tendenz, die nothwendige und fatale Consequenz der stufenweisen Entwicklung der musikalischen Kunst gegenüber ihrer Zeit. Ich will nicht behaupten, dass ähnliche Erscheinungen eine Ära des Fortschrittes bezeichnen; es ist dies eine These, welche Viele aufrecht gehalten haben und halten werden, während eben so viel sie bekämpft haben und bekämpfen werden, weshalb ich darauf nicht weiter eingehen zu sollen glaube.

(Fortsetzung folgt.)

Klengel's Canons und Fugen
in neuer Ausgabe.

Canons et Fugues dans tous les tons majeurs et mineurs pour le Piano composés par **Auguste Alexandre Klengel**. En deux parties. Leipzig, chez Breitkopf & Härtel. 153 und 151 Seiten Fol. Pr. 10 Mark. (1876.)

Vor mehr als zwanzig Jahren (1854) kam dieses Werk zum ersten Mal heraus. Es war lange vorher geschrieben, doch der Verfasser damals schon gestorben. Sein Freund Hauptmann begleitete es mit einer Vorrede, welche in der neuen Edition wieder mitgetheilt ist und hoffentlich auch in allen folgenden

Ausgaben erhalten bleibt. Wie man schon aus dem Titel abnehmen kann und jetzt auch wohl ziemlich allgemein bekannt ist, haben wir darin einen Sprössling aus Bach's Kunstgebiet, ein Werk in der Fassung der Wohltemperirten Claviers. Seit Jahren vor der Componisten Tode schreibt Hauptmann, lag der Manuscript druckfertig bereit. Fast alle bedeutenden Musiker der letztvergangenen Decennien kannten und schätzten das Werk und erwarteten sehnlich dessen Herausgabe. Auf seinen Reisen führte Klengel es stets bei sich, um es fortwährend der sorgsamsten Nacharbeitung zu unterziehen. Wo die Freunde, denen er Gelegenheit gab die Compositionen kennen zu lernen, Vollendung bewunderten, war Er, der tiefer eindringende, [illegible] im Einzelnen durchschauende, oft noch nicht befriedigt und wusste unermüdlich noch zu bessern und zu ebnen, [illegible] der Künstlichkeit auch in den kleinsten Theilen von jedem Zwange befreit [illegible]. Natürlichen sich gefügt hatte. Dass es dem Autor nicht an dem Beifall der Kenner fehlte, lässt sich denken, wie auch, dass diese sich Mühe gaben, das eigenthümliche Kunstwerk zum Druck zu bringen. Aber ebenso begreiflich ist es, dass die Herren Verleger über eine neue Fugen- und Canon-Sammlung weniger in Enthusiasmus geriethen und glaubten, die Welt im Allgemeinen werde ebenfalls kein allzu grosses Verlangen darnach tragen. Als das Werk seiner Zeit von Breitkopf und Härtel publicirt wurde, äusserte der sel. Dehn, er habe es schon [illegible] Jahre früher Schott's Söhnen in Mainz angestellt und zwar mit einem Plan, den er für so unfehlbar hielt, dass er ihren beschränkten Horizont auch immer nicht begreifen konnte. Sie sollten nämlich die Arme ihrer auswärtigen Häuser in Bewegung setzen und sofort beim Erscheinen tausend Exemplare in Deutschland, Frankreich und England gleichzeitig auf den Markt schleudern, um den Nachdruck und alles mögliche weitere Ungemach sofort im Keime zu ersticken. Aber Schott's Söhne waren wohl nicht im Unrecht, wenn sie ihren Markt besser zu kennen glaubten, als der gute Berliner Theoretiker. Mit Tausenden werden auch Breitkopf und Härtel nicht ins Feld zu ziehen nöthig haben. Klengel aber hat hierdurch einen eng begrenzten Kreis, der liegt in der Natur der Sache, und die ganze Aufgabe einer empfehlenden Kritik kann nur darin bestehen, bei den Insassen dieses Kreises die nöthige Aufmerksamkeit zu erregen.

Der Componist war ein Schüler von Clementi und vortrefflicher Clavierspieler; als solcher zeichnete er sich im Concert wie im Salon bekannt, vielfach mit eigenen Compositionen, von denen er eine bedeutende Zahl für sein Instrument schrieb, die damals zu den besten gezählt wurden, sich aber nicht auf die Dauer an ihrem früheren Platze zu behaupten vermochten. Sie sind uns gänzlich fremd geworden, werden aber vermuthlich einzeln noch wieder hervor kommen. Die zweite Hälfte seines Lebens widmete Klengel der strengeren Composition, einer so mönchisch strengen, dass er uns fast gar nichts mehr zum Druck brachte. Hauptmann versichert, er habe in dieser letzten Zeit viel gearbeitet und zwar eben in einem Stil, der einer modischen Veränderlichkeit weniger unterworfen ist, als der seiner früheren Compositionen. Weshalb zu hoffen ist, dass die Proben hiervon, wenn sie auch einmal erscheinen sollen, nicht wirklich veraltet sein werden.

Hauptmann drückt diesen Gedanken so aus: »Der streng polyphonisch musikalische Ausdruck trägt so sehr die Gesetze seiner Bildungen in sich selbst, dass er im Wesentlichen sich gleich bleiben muss zu allen Zeiten. Die Melodie des polyphonischen Satzes ist eine gebundene, nicht auf einer bestehenden Harmonie allein ruhenden, sondern durch andere Melodien, die gleichberechtigt sich mit ihr bewegen sollen, mitbestimmte. Sie ist ein im Organismus des Ganzen lebendes Glied dieses Ganzen, das sich nicht in der Weise selbständig und willkürlich gestalten kann, wie die Melodie des homophonischen Satzes oder die Melodie die als Oberstimme sich aus den Bedingungen der harmonischen Folge zu fügen, nicht aber andere Melodien [illegible] auch zu berücksichtigen hat. Ist die Melodie im polyphonischen Satze dadurch eine weniger freie, so wird man deshalb nicht sagen dürfen, dass der polyphonische Satz ein weniger melodienreicher sein müsse, er ist vielmehr ein durchaus melodischer, in allen seinen Theilen in Melodie bestehender, denn der harmonische Körper nicht in der Weise des Bestimmenden oder Vorausgesetzten ist, wie bei der Melodie des homophonischen Satzes, sondern die Harmonie bildet sich von eben erst aus dem Zusammenklange der combinirten Melodien. Ein solcher Satz wird den farbigen Reiz, die passionirte Erregung der dominirenden Melodie mit harmonischer Begleitung nicht erhalten können, er wird auch zu keiner Zeit etwas auffallend Neues bringen können, aber eben weil er nie modern ist, kann er auch nicht veralten.«

Die in diesen Worten beschriebene Compositionsweise hat allerdings ein mal ihre Zeit gehabt, wo sie im vollen Sinne des Wortes modern genannt werden konnte. Es war damals, als sie entstand, im Mittelalter bis zu Ende des 16. Jahrhunderts als ihrem Höhepunkte. In jener Zeit und Weise bildeten sich die Tonstücke, die Harmonien ganz und gar nur aus dem Zusammenklange der combinirten Melodien, war der Satz durchaus polyphon und »durchaus melodisch, in allen seinen Theilen in Melodie bestehend« und war dennoch modern, brachte vielfach »etwas auffallend Neues«, war nicht »ohne farbigen Reiz«, nicht ohne »passionirte Erregung«, welche von Modernen an eine dominirende Melodie mit unterstützender harmonischer Begleitung gebunden scheint. Woher dieser Unterschied, oder mit anderen Worten, woher in derselben Form der Gefühlsausdruck damals und der Verstandesausdruck jetzt? Weil es in jener Zeit der einzige und zugleich vollkommen naturgemässe Mittel war, Kunstmusik zu gestalten, dass die Entwicklungsstufe, auf welcher die Musik damals sich befand, ebenso sehr entsprach, wie die Natur der in Musik gesetzten Gegenstände oder Texte. Der Texte? Ja, eben das ist der Unterschied der Zeiten, es liegt ein Unterschied der Verfahrungsweise. Man componirte damals für Singstimmen, nur dann setzte sich der Componist auf's hohe Pferd und spannte die besten Kräfte vor. Wer aus blossem Spiel der Instrumente gebraucht werden sollte, hielt sich simpler, [illegible] und [illegible] Möglichkeit das für den Gesang Gesetzte an. Durch dieses Aneinanderlegen der Kunststimme in verschiedener Sänger Mund wurden die Stimmen individualisirt und der Tonsatz bekam eine gleichsam sichtbare, für alle Fälle aber eine nicht nur contrapunktische sondern auch musikalische Gestalt, die Kennern wie Laien das Herz rührte. Wenn die Periode, in welcher solches geschah, als schon mit 1600 wesentlich abgeschlossen bezeichnet wird, so muss hier zur Verhütung von argen Missverständnissen gesagt werden, dass wir ausschliesslich von der canonisch-contrapunktischen Compositionsweise reden, nicht von der fugirten; letztere erhob sich erst recht seit 1600 und erreichte im 17. Jahrhundert durch die bekannten Grössen ihren Culminationspunkt. Die Fuge konnte erst völlig auswachsen, als die Dur- und Molltonarten gefestigt waren, was nicht vor 1700 geschah; der Canon dagegen hat in den alten Kirchentonarten seine eigentliche Heimath. Und was mehr ist, letztere, sofern er auf eine geometrisch-rhythmische Tonsprache irgend welchen Anspruch macht, so [illegible] hängt, kann man daraus entnehmen, dass er im Gesellschaftsgesange, heiter oder ernst, noch immer seine Rolle spielt, aber auf keinem Instrumente in ähnlicher Deutlichkeit zu reden vermag. Das einzige wirklich contrapunktische Instrument ist die Orgel, weil sie Mehrstimmigkeit mit anhaltender Kraft vereinigt, aber sie ist mehr für fugirte als für canonische Behand-

lung geeignet wegen der grösseren Mannigfaltigkeit der Melodie, welche die Fuge zulässt. Wer nun Canons für ein Instrument schreibt — wir sprechen hier nicht von canonischen Imitationen, die überall am Orte sein können, sondern von ausgeführten Canons, die ein ganzes Musikstück bilden — der verzichtet von vorne herein auf Allgemeinverständlichkeit, gleichviel ob er sich dessen bewusst ist oder nicht. Der Werth der Composition wird dadurch nicht im mindesten angetastet; es ist aber bedenklich, sich hier zu machen, wenn Werth seiner Werth verständigerweise aus bereben kann.

Der Herausgeber meinte und hoffte, »Viele von den Canons und Fugen dieser Sammlung werden unseren Pianisten als elegante, dankbare Clavierstücke lieb werden, mit denen sie den Hörer erfreuen können, wenn es auch in der Kunstvolle der Combination nicht eingehen will oder einzugehen vermag. Das Combinatorische von Musikstücken hoher Art übt aber in seinen organischen Bedingungen die Wirkung seiner Natur aus, auch wenn es auch der technischen Structur nicht überall ganz verstanden und verfolgt wird.« Diese Hoffnung ist wohl nicht ganz in Erfüllung gegangen, wenigstens bisher nicht. Dass hervorragende concertirende Pianisten Klengel's Stücke zum Gegenstande eines öffentlichen Vortrages gemacht hätten, ist uns nicht erinnerlich und dürfte nur ganz ausnahmsweise vorgekommen sein; wir gehen also sicherlich so weit, wenn wir trotzdem annehmen, dass sie ihnen lieb geworden sind. Vom Standpunkte solcher Musik aus betrachtet, ist der moderne Claviervortrag entschieden von der Art geschlagen; selbst Fugen aus Bach's Wohltemperirtem hört man seit einiger Zeit nur höchst selten öffentlich spielen; wie sollte man sich also abmühen an Canons und Fugen eines Neueren, der in den Augen der Concertbesucher doch nicht entfernt den Heiligenschein des Alten hat noch jemals haben wird! Unsere Virtuosen sind Geschäftsleute und betreiben ihre Sache als solche; sie fliegen von einem Orte zum andern, kaum sehen sie die Kunstgenossen anders als Eilzug an Concert oder an der Tafel; so eine gemeinsame ungestörten Vertiefung in die Kunst kann es nicht kommen. Unter solchen Verhältnissen stehen Werke wie der von Klengel und ähnliche auf einem verlorenen Posten. Diese Richtung der Zeit kann man nicht mit einer Rückbewegung umschrauben, wohl aber kann und soll man unabhängig von ihrer künstlerischen Bemessung erhalten. Der einzige Weg dahin führt durch die Schule. Wer eine Schule leitet, der hat es etwas zum Theil in seiner Hand.

Hier ist neben Altes versäumt, daher der grosse allgemeine Schade. Während wie einen der Besten als Beispiel eben unseren Hauptmann. Er den Klengel's contrapunktisches Meisterwerk so sehr schätzte und so warm empfahl, hat es als Lehrer wohl gelegentlich erwähnt, aber nicht die gehörige Energie angewendet, um es seinen Schülern in Fleisch und Blut übergehen zu lassen. Die jugendliche Lehrzeit ist aber gerade diejenige, in welcher das eigentliche contrapunktische Wissen eingesogen wird. Denn dieser Theil der Kunst ist wesentlich mechanisch, der bis zu einem gewissen Grade durch Uebung erlernt werden kann; die musikalische Erfindung bewegt sich in einem Schema, nicht unähnlich dem, welches den Schülern für Gedichte in den todten Sprachen vorgeschrieben wird. Für solche Exempel des combinirenden Verstandes ist der Geist schon im Knabenalter durchaus befähigt; mit jugendlicher Gewandtheit findet er sich in den hundertfachen Verschlingungen zurecht, prägt alle Kniffe, alle Vortheile und Finessen seinem bildsamen Gedächtnisse ein, um in demselben mit den Jahren zur Reife auszuwachsen, und gelangt so halb unbewusster Weise zur Fertigkeit in der Handhabung contrapunktischer Formen in einer Altersperiode, wo alle höheren und selbständigeren Bildungen noch sehr unbeholfen von Statten gehen. Inhaltsvolle dauernde Werke auf dem contrapunktischen Gebiete können natürlich ebenfalls erst die Frucht eines reifen Lebens sein, aber die Grundlagen müssen in der eigentlichen Lehrzeit gelegt werden; denn unter allen musikalischen Disciplinen giebt es keine einzige, welche den eigenthümlichen Fähigkeiten eines reiferen Knaben oder angehenden Jünglings so vollkommen entspricht, wie diese. Contrapunktiren muss er mit allem Fleiss im Kopfe und ohne Kraft der Phantasie; sein Geist muss in Form gestellt werden durch diese Materie, er muss darin schwärmen und davon träumen. Klengel arbeitete seine schönen Contrapunkte sicherlich in der Hoffnung, dass sie zur Unterweisung des heranwachsenden Geschlechts dienen würden. Als Hauptorganist in Dresden publicirte er daselbst 1854 einen Vorläufer zu seinem grossen Werke unter dem Titel »*Les Avant-coureurs*. Exercices pour le Piano, contenant XXIV Canons dans tous les tons majeurs et mineurs, ou cahier pour servir d'étude préparatoire du grand recueil de Canons et Fugues, composés par Aug.-Alexandre Klengel.« (Dresde, G. Paul.) Aber zwischen diesem vorbereitenden Einleitung und dem späteren Werke lag ein so grosser Zeitraum für das Gedächtniss der Menschen, als die Canons und Fugen erschienen, waren *Les Avant-coureurs* schon wieder vergessen, selbst Hauptmann gedenkt ihrer nicht in seiner Vorrede. Das ist weniger verwunderlich als bedauerlich, und in Anbetracht des Zwanzigjährigen unserer musikalischen Erziehung kläglich, ein neuer Beweis der zielloses Zerfahrenheit in den Mitteln und Wegen der Musikbildung. Da verwendet ein gediegener Meister die ganze zweite Hälfte seines Lebens auf die Vollendung eines Werkes, welches er bei aller Kunst mit vielen pianistischen Reizen ausstattet, und arbeitet ein kleineres Werk aus, um zu jenem den Zugang recht bequem zu machen; und wie? wir besitzen zwar viele gedruckte Lehrbücher, aber nicht einen einzigen *Gradus ad parnassum* dieser Art besitzen, wissen nicht einmal einen vernünftigen Gebrauch davon zu machen! Wenn nämlich die Freunde Klengel's diese Werke als das behandelt hätten, was sie in Wirklichkeit sind, nämlich als Schulbücher, bei denen die Conservatoristen ausharren mussten, bis sie entweder dieselben absolvirt hatten oder davongelaufen waren — es würde jetzt Vieles anders sein, und unsere heutige Recension brauchte nicht geschrieben zu werden. Sollen diese Werke nur den grossen Zweck erfüllen, die musikalische Jugend contrapunktisch denken zu lehren, so können wir ununtersucht lassen, ob das Mechanische oder das Organische in ihnen vorwiegt. Auch darüber wollen wir uns nicht den Kopf zerbrechen, ob sie als »dankbare Clavierstücke jemals solche »Hörer erfreuen können«, die »in das Kunstvolle der Combination nicht eingehen wollen noch einzugehen vermögen«. Im Grunde wissen wir recht gut, dass unsere Canons und Fugen solche Hörer nicht erfreuen können, und wenn es einmal geschieht, dann nur daher kommt, dass besagter Hörer schon längere Zeit einer contrapunktischen Luft ausgesetzt gewesen ist. Diese Stücke, obwohl in der strengen Form aus dem denkbar grössten Reiz, sind nicht dankbar und nicht populär. Der Autor und seine Freunde haben es zwar gemeint, aber das war eine Täuschung und einer der Gründe, warum diese Kunstwerke nicht den richtigen Weg in die Welt gefunden haben. Unsere gelehrten Musiker hätten besser gethan, sich Kant's Wort zum Muster zu nehmen: »Die Metaphysik kann nie populär werden.« Die Contrapunktkunst, systematisch verarbeitet, theilet mit der Metaphysik dasselbe Schicksal. In die Schulen gehören sie, aber nicht vor das grosse Musikpublikum und nicht in die Stätten des Musikgenusses. Für den Musik Studirenden sind sie, diese Klengel'schen Arbeiten, so wichtig, dass Niemand so finden sein sollte, der sich nicht an ihnen gebildet hat. Es wäre nützlich, und nicht zum wenigsten für die Verbreitung des Werkes selbst, dieses sein Verhältniss zu der Kunst recht geeignet zu bezeichnen; demnach meinen wir,

es sollte die Ueberschrift tragen: Diese Musik ist nur für Kammer und Solobühne anzuwenden wollen.

(Schluss folgt.)

Nachrichten und Bemerkungen.

❧ Die schon erwähnte zweite Nummer der »Mittheilungen der Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel« erschien im December und macht einige bemerkenswerthe Mittheilungen, welche nicht übersehen werden mögen. Das meiste davon bezieht sich auf die neue Mozart-Ausgabe und wird an einem anderen Orte noch zur Verwendung [illegible] werden.

Zugleich erfahren wir darin Näheres über die Ausgabe von Gluck's Opern, welche in Paris durch das [illegible] B. Damcke begonnen wurde. Alceste und die beiden Iphigenien sind bereits erschienen, Armide ist im Stich. Weil die eigenthümlichen Verhältnisse, unter denen diese Edition zu Stande kam, bei uns durch den bereits Verstorbenen näher bekannt zu werden verdienen, theilen wir hier mit, was Herr [illegible] in den »Mittheilungen« darüber sagt. Er schreibt: »Hector Berlioz war es, der in einem Aufsatze über die französischen Opern Gluck's zuerst darauf hinwies, dass in unserer Zeit nur noch sehr wenige Exemplare des dramatischen Werks dieses Meisters in den grossen Bibliotheken als unverstandene Trümmer stehen würden, wenn es nicht gelänge, bald eine neue, sorgfältig durchgesehene und mit Anmerkungen versehene Partitur-Ausgabe von Gluck's Opern herauszugeben. Mit einiger Beschämung muss die Thatsache constatirt werden, dass es eine Französin, eine Pariserin, Fräulein Fanny Pelletan war, der diese Worte zu Herzen gingen, und welche den Entschluss fasste mit Hülfe ihres Lehrers und Freundes B. Damcke eine Ausgabe der gewaltigen dramatischen Gebilde des deutschen Meisters zu veranstalten. Die Munificenz mit welcher Fräulein Fanny Pelletan dabei zu Werke ging, wird nur durch die [illegible] Sorgfalt, die philologische Gewissenhaftigkeit übertroffen, welche sie und ihr künstlerischer Freund und Mitarbeiter dem grossen Vorhaben widmeten. Es war oft schwer genug, die ursprüngliche Intention des Meisters aus den sich widersprechenden Documenten, welche vorlagen, heraus zu erkennen. Um so schwerer, da Gluck seine Partituren immer mit grosser Nachlässigkeit niederschrieb und [illegible] Veröffentlichung [illegible] zu einem Durchsicht des Stiches zu bewegen war. Er [illegible] sich dann an Nachlässigkeiten [illegible] Copisten [illegible] nicht freisprechen darf, noch die Irrthümer der Stecher und Copisten. Ausserdem pflegte Gluck während der Proben und nach den ersten Aufführungen seiner Opern viel zu ändern und umzuarbeiten. So gab den Herausgebern erst eine [illegible] der benutzten Orchesterstimmen Aufschluss über die Mitwirkung dieses oder jenes Instrumentes, über die Weglassung oder Beibehaltung eines Stücks, über die Wiederholung eines einzelnen Theiles. In vielen Fällen entschied eine Notiz von Gluck's Hand, welche sich in der geschriebenen Partitur vorfand, über Tempo und Vortragsweise. Nur wer so genaue Kenntniss wie die Herausgeber von der Stil- und Schreibart und der Handschrift des Meisters besass, konnte es unternehmen, die vollendete und nur [illegible] approbirte Lesart in der Partitur aus dem vorhandenen vielfach widersprechenden Material heraus zu finden. Diese [illegible] mit Gluck selbst [illegible] Bearbeitung ist durchweg und gewiss mit Recht der Ausgabe zu Grunde gelegt. Die gänzlich ausgeschiedenen und [illegible] spätere Ueberarbeitungen [illegible] Stücke und Lesarten sind in den Anhang verwiesen, wie willkürliche Änderungen, Kürzungen oder [illegible] gewissenloser Orchesterdirigenten [illegible] erscheint die Partitur vollständig gereinigt. In den Vorworten [illegible] Rechenschaft abgelegt [illegible] den vorgelegenen Documenten, auf welche die Herausgeber sich mehr oder weniger stützten, je nach dem Grade der Authenticität, welcher ihnen zuzuerkennen war. Nicht geringere Schwierigkeiten stellten sich der Herstellung einer getreuen und an das musikalische Theil sich anschmiegenden deutschen und italienischen Uebersetzung entgegen. Die rhythmische Erhaltung selbst bei den Recitativen [illegible] überall [illegible] werden, die [illegible] Declamation aber auch in der Uebersetzung zu voller Wirkung kommen. Herrn P. Cornelius und Herrn G. [illegible] ist Dank zu sagen für die Hingebung und Gewissenhaftigkeit, mit der sie sich dieser schwierigen Aufgabe unterzogen und einen allen billigen Anforderungen entsprechenden deutschen und italienischen Text darstellten, der dem französischen Originaltext beigefügt wurde. Wie schon früher Herr B. Damcke ward später P. Cornelius aus der Reihe der Lebenden abgerufen, und im Laufe des verflossenen Sommers ward auch Fräulein Pelletan der Vollendung des so hochherzig von ihr begonnenen Unternehmens durch den Tod entrissen. Da jedoch der musikalische Theil der übrigen (französischen) Opern im endgültigen Facsimile [illegible] bereits vorliegt und durch letztwillige Verfügung der Herausgeberin die Fortsetzung der Ausgabe gesichert wurde, so darf man der Vollendung derselben um so ruhiger entgegen sehen, da Herr Th. [illegible] von der Bibliothèque nationale die redactionellen Arbeiten an Stelle des Fräulein Pelletan übernommen wird und für den musikalischen Theil Herr Camille Saint-Saëns [illegible] gewonnen ist. Die Partitur der Armida ist bereits im Stich, und es ist beabsichtigt, darauf den Orpheus folgen zu lassen. Dass die Ausstattung der Ausgabe durchaus ihrer monumentalen Bedeutung entspricht, bedarf kaum der Erwähnung. F. v. H.« (Mittheilungen S. [illegible].) Diese Ausgabe wird die achte bekannten, auch in Paris französisch gegebenen Opern enthalten; ausser Armide werden also noch Orpheus und Paris und Helena zu erwarten sein. Der Preis ist hoch: [illegible] Mark für jede Oper, aber man erhält jedenfalls etwas dauernd Gutes dafür.

In den »Mittheilungen« interessiren uns besonders noch die Bemerkungen S. [illegible], mit welchen die Herren Verleger ihren Musik-Verlagsbericht von 1876 begleiten. Sie kommen in denselben indirect Bezug auf die kundgegebenen Wünsche nach der Hebung der Musikalien [illegible] und geben bei dieser Gelegenheit einige orientirende Fingerzeige, für welche wir ihnen zu Dank verpflichtet sind. Es heisst dort: »Unsere jährlich ausgegebenen Berichte, deren frühere Jahrgänge freilich zum grössten Theile vergriffen sind, bieten z. B. [illegible] Musikliteratur [illegible] sich über die aus dem Hauptkatalog nicht ersichtlichen Erscheinungsjahre der von [illegible] veröffentlichten Compositionen zu orientiren; den vollständigen Verlagskatalog müssen die Angabe des Erscheinungsjahres der Musikalien dieses Jahresberichtes, der systematischen Bibliographie und thematischen Katalogen überlassen, da die Praxis früherer Zeiten, die Natur des Gegenstandes namentlich in Bezug auf das Verhältniss von Original zu Arrangement, sowie die technischen Bedingungen der Herstellung dem entgegentreten. Um einigen Anhalt in Bezug auf die Erscheinungszeit zu geben, folgt nachstehend eine zeitliche Uebersicht der Werknummern von Tausend zu Tausend, welche für die im Titel angegebene Form der Werken Geltung haben; die meisten im vorigen Jahrhundert erschienenen, sowie die typographisch hergestellten Werke und die Gesammtausgaben Beethoven's, Mendelssohn's und Mozart's ermangeln einer derartigen Werknummer.

Die folgenden

Werknummern	fallen im Wesentlichen auf die Erscheinungsjahre
[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]

Diese Werknummern geben jedoch nicht die chronologische Folge der Herausgabe an, sondern sie wurden jeder selbständig erscheinenden Composition zugetheilt beim Beginn der Vorbereitungen für die [illegible] Herstellung, die ja nach den Verhältnissen rasch zur Ausgabe führen oder aber noch [illegible] längerer Hand sind.« Das ist sachlich einleuchtend und instructiv. Wenn man in neuerer Zeit in neuen Gesammtkatalogen auch nur das Erscheinungsjahr der Originalwerke notirt wird, so werden wir gern das der Arrangements nehmen, wie wir überhaupt mit unseren Wünschen nicht beschwerlich fallen oder die schon [illegible] schon grossen Schwierigkeiten der technischen Herstellung noch vermehren möchten. In thematischen Katalogen oder Werken eines einzelnen Tonsetzers sollte bei den [illegible] die Jahreszahl nicht fehlen, nebst der der Composition, wenn möglich; beides ist hier gewöhnlich leicht zu erfahren und hat bei Compositionen, welche notwendig wichtig genug erscheinen, um in einem besonderen Buche registrirt zu werden, noch eine besondere Bedeutung.

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 11. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 17. Januar 1877. **Nr. 3.** XII. Jahrgang.

Mozart's Lieder. *)

(Fortsetzung.)

3. Wie unglücklich bin ich nit,
Wie schmachtend wird meine Treu,
Wenn ich mich nach dir lenke!
Von den Seufzern tröstet mich
Alle Schmerzen lindern sich,
Wenn ich auf dich gedenke.

F-dur 3/4. Das ist der ganze Text: eins von den Liedchen an Ton und Umfang ganz denen unserer mittelalterlichen Liebesdichter gleich. Es ist mehr Sehnsuchtslied als Liebeslied, weil die Worte ganz in der allgemeinen Stimmung verharren: man begreift daher wohl, dass Mozart den Inhalt schon im frühen Alter vollauf erfassen konnte. Die Melodie ist bei aller Einfachheit sehr reich, schwungvoll und eindringlich, die Worte werden völlig Musik, aber nur im Sinne einer allgemein wohlmüthigen Stimmung, nicht durch schmerzliches Eindringen in das Einzelne. Was uns hier aus dem soeben angegebenen Grunde besonders fesselt, das ist die Begleitung. Der Bass bewegt sich ohne Ausnahme in Vierteln und diesen folgt die begleitende rechte Hand durchweg in denselben Schritten, in der Harmonie sich dem Gesange so völlig unterordnend, dass sie zum Continuo immerhin nachträglich, sogar von einem Andern, ausgesetzt sein könnte. Weil der Satz im Autograph vorliegt, wissen wir, dass dieses nicht der Fall ist; aber die Bedeutung der Begleitung wurde in beiden Fällen genau dieselbe sein. So bekräftigt das oben Gesagte, dass alle nur in Melodie und Bass zweistimmig vorliegenden Mozart'schen Lieder eine ausfüllende Harmonie erhalten müssen, und zeigt uns, wie dieselbe im Sinne Mozart's zu beschaffen ist. Zugleich lehrt es noch, dass seine Begleitweise von der allgemein üblichen Continuo-Begleitung nicht im mindesten abwich. Ausgeschrieben hat er sie in diesem Falle vielleicht nur wegen der nachbildlichen Schlusstakte, in welchen die obere Hand eine etwas freiere Figur anbringt; bei den nicht ausgeschriebenen Sätzen schliesst die Begleitung stets mit der Harmonie des letzten Melodietones ab.

Diese Mozart'sche Begleitung wird uns auch für einen vom folgenden Liedes eine Leuchte sein.

4. *»O heiliges Band der Freundschaft treuer Brüder.«* D-dur 6/8. Ein ebenso kurzes Liedchen wie das vorhergehende, aber in den Worten viel weniger günstig, daher auch in der Musik etwas mehr oberflächlich gehend, obwohl durchweg von schöner Melodie. Einmal ist die *Begleitung* für die obere Hand angedeutet, im übrigen aber dem Belieben des Spielers anheim gegeben.

5. *Die grossmüthige Gelassenheit.* B-dur 3/8. Wir gelangen hiermit zu dem ausserordentlichsten Erzeugniss aus Mozart's früherer Knabenzeit. Es ist ein ebenso kurzes Liedchen wie die vorhergehenden, gedichtet von dem unglücklichen Joh. Christian Günther, unserm gehaltvollsten Lyriker in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die Worte lauten:

Ich hab' es längst gesagt,
So sehr mich Alles plagt,
So wenig fällt mein Muth vor Kummer hin.
Die Hoffnung ist mein Schild
Und wenn die Missgunst brüllt,
So sing' ich: Trotz! dir zur, und bleibe wie*) ich bin.

Es ist angeblich componirt 1770, wir können aber annehmen mit 14 Jahren. Ein Blick auf den Text muss ganz die Ueberzeugung verschaffen, dass wenn Mozart in solchem Alter zu diesem Texte griff, er völlig unerfahren gewesen ist: dafür war: Das Gedicht gehört zu denjenigen, die den Leser entweder kalt lassen oder ganz in Gluth setzen; den Mittelweg ruhigen Gefallens lässt es nicht zu. Was Mozart in Musik brachte, ist nur die erste von fünf Strophen (s. Sammlung von Günther's Gedichten. 6. Aufl. Breslau und Leipzig 1746 S. 349), die aber in besonders prägnanter Weise den Kern des Ganzen enthält, die übrigen Verse führen den Gedanken in Einzelheiten aus, welche der Musik wenig Nahrung geben. Und nun Mozart's *Ton!* Wir wissen, wie er nach den ersten fünf schon Erfolgen in seine Vaterstadt zurückkehrte, wie jeder folgende Kunstzug etwa vom zwölften Jahre an der Welt neue Compositionen und der Familie neue Täuschungen brachte, er dann salzischen Collegen und Nachbarn der unwürdigen Stall als unnütz. Was ist die Antwort auf diese Erbärmlichkeiten. Sie zeigt uns, wie tief der Knabe Alles empfand, was er that er es durchlebte, er war damals er schon der eigentliche Lenker der Familie war, nicht der Vater. Indem wir dies alles in dem Liede erkennen, liegen wir nicht die Worte aus, sondern die Töne. Die ganze Melodie von nur 24 Takten ist wunderbar lebendig und ausdrucksvoll, aber besonders drei einzelne Betonungen sind es, welche ihr den hohen Charakter verleihen. Die erste steht im Anfang *»Ich hab es längst gesagt«* und offenbart des Sängers unerschütterliche Sicherheit in dem Erkenntniss und besonders

*) W. A. Mozart's Werke. Kritisch durchgesehene Ausgabe. Serie 7. Abtheilung 1. Lieder und Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, Verlag von Breitkopf und Härtel. 33 S. Fol. Pr. 2 Mark.

*) wie steht Takt 15, bei der Wiederholung T. 20 steht »so«. Ist letzteres Druckfehler, oder hat Mozart es abweichend geschrieben? Nach Günther ist »so« richtig.

auch noch in der lieblich nachdrücklichen Betonung auf »Angst« in der zweimal zu den Worten »Die Hoffnung ist mein Schild« steht er hoch und stolz aufgerichtet da wie Einer der in der Anfechtung unbeugsam ist. Alles aber übertrifft die Stelle »So sind ich Trost bei mir«. Diese dürfte überhaupt das Gehaltvollste sein, was Mozart bis dahin producirt hatte. Es ist unmöglich in acht Tönen mehr zu sagen als hier geschah und nur den Grössten kann ein Gleiches gelingen. Welch ein erhabenes Selbstbewusstsein und zugleich welche rührende Niederhaltung jeder überwältigenden Regung. Unbeschreiblich liebenswürdig erscheint der junge Mozart hier: die Sicherheit mit welcher er seine Stimmung beherrscht, also auch die innere Macht welche er über sich erlangt hat, ist so gross, dass er mit den gewichtigen Tönen gleichsam spielt und schäkert: man sehe namentlich auf die veränderten Figuren der gegen Ende hin wiederholten Worte. Wer eine solche Fassung errungen hatte, der war allerdings gewappnet gegen Tiefes was den gewöhnlichen Erdensohn niederdrückt, (uns aber auch nicht in dem Maasse zu begegnen pflegt, wie den Auserwählten. Dieses Lied ist für die Kenntniss der Mozart'schen Eigenart wie des Mozart'schen Genius gleich unschätzbar. Man dürfte lange suchen um ein Stück von 20 Takten zu finden, welches so viel musikalischen und persönlichen Gehalt vereinigt. Das kleine Gebilde ist in höherem Sinne ein psychologisch biographisches Denkmal aus seiner ersten Jugendzeit als viele umfangreichere Compositionen.

Nur zuweilen muss das Fehlen einer ausfüllenden Begleitung bedauert werden, denn es steht zu befürchten, dass Mancher durch die so dürftig aussehende Zweistimmigkeit der Tonsatzes abgeschreckt wird und darauf in unserer Auslegung ein Product erblickt, welches nur unter starker Betheiligung der Phantasie zu Stande gekommen ist. Die Beigabe der vollständigen Harmonie wäre daher sehr wünschenswerth.

6. *Geheime Liebe* G-dur 3/8. Ihr Anfang lautet »Was ich in Gedanken küsse«. Das Gedicht ist ebenfalls von Günther und bei ihm überschrieben »Als er ins geheim liebte« (s. Gedichte S. 240). Mozart hat es angeblich 1772 aber mit dem vorigen vielleicht gleichzeitig componirt. Vorgetragen ist es »Im Tempo einer gewissen geheimen Vergnugung«. Diese Ueberschrift beweist die Sorgfalt, mit welcher Mozart dem Liede genug zu thun sich befleissigte. Aber das alles konnte ihm keine Fähigkeit geben, für die er damals noch nicht vorbereitet war. Verliebt war er mit 16 Jahren sicherlich schon mehrfach gewesen, es wird auch meistens »ins geheim« geschehen sein; deshalb kam er ein Ohr für Günther's Lied; aber was Liebe war, namentlich jene selbstquälerische süsse Heimlichkeit, das wusste er nicht. Die Natur gewährt in dieser Hinsicht Wunderkindern nicht mehr, als andern Sterblichen. Was er an Günther's Worten fand, war daher nur eine Melodie, die in einer ihm bereits sehr geläufigen Form den Text verträgt, ohne ihn eigentlich auszudrucken. In Rücksicht auf das vorige Stück ist auch dieses sehr lehrreich. Von Günther's 12 Strophen ist wieder nur die erste bei der Musik; einige andere in dem langen Liede passen aber völlig so gut zu der Melodie, und wir meinen, dieselbe hätte nur dadurch gewinnen können, wenn ihr mehrere Strophen untergelegt werden. Gegen Mozart's Absicht würde das sicherlich nicht verstossen. Man könnte sogar fragen, ob er die Melodie zu den Worten »Niemand soll es auch erfahren« nicht mit Rücksicht auf die 8. Strophe (»Kranke mögen sich beklagen«) gesetzt hat.

7. *Die Zufriedenheit im niedrigen Stande.* F-dur 2/4. Die Melodie ist sehr leicht hingeworfen und schön abgerundet. Von dem Texte ist wieder nur die erste Strophe gegeben und wir dürfen als gewiss annehmen, dass im Autograph, welches hier vorlag, nicht mehr beigeschrieben war. Das Gedicht von Herrn v. Canitz besteht aus drei Strophen, die zweite ist völlig überflüssig, aber die dritte sollte bei Mozart's Musik nicht fehlen, denn sie ist es nach unserer Ansicht hauptsächlich gewesen, welche ihn zur Composition des Gedichtes veranlasste. Oben drein ist die erste, welche jetzt allein der Musik unterliegt, etwas trivial und oberflächlich. Die genannte dritte Strophe lautet:

Wer will, mag in den Lüften fliegen,
Mein Ziel erstreckt sich nicht so weit.
Ich lasse mich mit dem begnügen
Was nicht bemüht und doch erfreut.
Ein Andrer mag sich knechtisch beugen
Um Dieser höher aufzusteigen
Ich neid ihn nicht in meinem Sinn
Und bleibe gerne, wer ich bin.

(v. Canitz Gedichte 1734 S. 293.)

Hiermit sind die erhaltenen Lieder aus der frühesten Jugendzeit zu Ende. Von nun an eröffnet sich ein reicheres Feld, aus welchem man aber zu Zeiten doch gern einen Blick auf diese einheimischen, innigen und ganz deutsch gehaltenen Bildungen zurückwirft. Im weiteren Verlaufe werden wir noch manche liebliche Blume aus diesem Garten erblicken.

8. Canzonetta »*Ridente la calma*«. F-dur 2/2. Frieden und ruhiges Glück durch die Geliebte. Es ist eine Arie, in welcher der erste Theil einfach wiederholt wird, ein geschmückter, lebhaft bewegter Gesang, der gegen die vorigen Lieder absticht wie ein bunter und mit allerlei Zierrath verbrämtes ausländisches Kleid.

9. Ariette »*Oiseaux, si tous les ans*«. C-dur 2/4. Hier haben wir das französische Gegenstück zu dem vorigen italienischen. Der Werth beider besteht hauptsächlich darin, dass sie charakteristische Studien sind für verschiedenartige Bühnenmusik: das italienische Lied für die Opera seria, das französische für die Opera buffa, welche sich damals in Frankreich zur komischen Oper ausbildete.

10. Ariette »*Dans un bois*«. As-dur 3/4. Wie man das vorige Chanson nennen kann, so ist dies eine Romanze. Es ist das umfangreichste der bisherigen Stücke, überhaupt eins der grössten und ausgeführtesten der ganzen Sammlung, und wenn wir an das »Veilchen« erinnern, so weiss der Leser ungefähr, wie er sich die Form vorzustellen hat. Die entschiedenste dramatische Kraft, das nöthigste Eingreifen in die Töne zum Zwecke einer wirkungsvollen, lebendigen Darstellung macht sich hier bemerklich; die anfängliche Cantilene, welche zum Schlusse wiederkehrt, schliesst das Ganze zusammen. Vor- und Nachspiel fehlen, was bei einem so langen Satze wohl als ein Mangel empfunden wird. Die einzelnen Momente sind mit Mozart'schem Griffe erfasst, ein gewisses Auseinanderfallen liegt aber bei solcher Behandlungsweise nahe, namentlich in dem Stadium der Unreife, in welchem Mozart sich damals noch befand. Das zeigt sich am meisten in der Behandlung der schon erwähnten Andur-Cantilene, die nicht sehr tief geschöpft ist und deren Wiederholung in einem schnelleren Tempo zum Schlusse von einer gewissen Rastlosigkeit nicht freigesprochen werden kann. Mit Compositionen solcher Art machte er gleichsam Zukunftsmusik, indem er den nachfolgenden grossen Liedercomponisten die Wege wies. Die Begleitung ist in diesen drei Liedern zu fremden Texten schon völlig ausgeschrieben und ganz selbständig gehalten, wie von nun an in allen Stücken mit Ausnahme von Nr. 22.

11a und 11b *Die Zufriedenheit.* G-dur 6/8. Das noch jetzt ziemlich allgemein bekannte Lied ist von Joh. Martin Miller und fängt an »Was frag' ich viel nach Geld und Gut«. Hier sind alle 8 Strophen mitgetheilt. Die Melodie hält den Worten in populärem Ausdruck ungefähr die Wage; der Schluss steht mit schön. Componirt ist es »frühestens 1777«, wo schon grosse Werke vorlagen. Die »andern Bearbeitungen«

welche daneben S. 16 in dieser Ausgabe mitgetheilt wird, enthält dieselbe Musik, aber für die Begleitung einer Mandoline eingerichtet, nach deren Tönen sich dann die Singstimme etwas fügen musste.

12 Wiegenlied F-dur $^6/_8$. Das »Gedicht angeblich von Fr. Wilh. Gotter« hat drei Strophen und beginnt »Schlafe, mein Prinzchen, es ruhn Schäfchen und Vögelchen nun«. Die Musik steht etwa mit der vorigen auf gleicher Stufe.

13 »Komm liebe Zither« C-dur $^3/_8$ »angeblich componirt 1780«. Eine reizende Musik auf diesen Instrumental-Gesang mit Begleitung.

14 »Ich würd' auf meinem Pfad« D-moll, $^3/_8$. Dies ist das erste Lied in einer Molltonart und nur ein einziges wird uns späterhin noch begegnen. Er entnahm die Worte einem beliebten Roman, über welchen damals viele Thränen vergossen wurden. Es ist nur eine kleine Melodie von 12 Takten, gedrängt im Ausdruck und gehaltvoll. Auch die beiden folgenden Stücke verdanken demselben Roman von Hermes »Sophiens Reise von Memel nach Sachsen« ihre Entstehung.

15 »Sei du mein Trost« B-dur $^3/_8$. Von demselben Umfange wie das vorige, aber noch weit schöner, es ist in seiner Kleinheit ein genaues Meisterstück, alles Seele und Schönheit.

16 »Verdankt sei es dem Glanz« F-dur ₵. Dies ist kein sehr günstiger Text. Er schildert das zurückhaltende Selbstbewusstsein, das Beharren in engen Grenzen, eine würdig zufriedene Haltung gegenüber dem Glanz der Grossen — Gedanken also, denen wir schon vorhin mehrfach begegnet sind und welche die Ursache waren, dass Mozart auch diese Verse aus Hermes' Roman durch seine Musik verewigte. Soweit Musik hier anklang rein kann, ist die von ihm gegebene vortrefflich zu nennen.

17 *Das Bändchen* (Das Bandel) G-dur ₵. Ein scherzhaftes Terzett für Sopran, Tenor und Bass. Text und Musik von Mozart, und wahrscheinlich um 1783 componirt. Sehr albern und sehr schön, »durch und durch voll Süssigkeit«, wie es im Räthsel vom Zuckerhut heisst. Um es zu würdigen, muss man natürlich Spass verstehen; für magenmatte Aesthetiker, welche die Theorie vom Wortausdruck kennen, ist es keine Kost. Es ist voll sprudelnder Heiterkeit und so voll, wie nur irgend ein Terzett aus seinen besten Opern. Für Alltagssänger ist es übrigens auch nicht, falls sie nicht gute Stimmen und eine geschmeidige Zunge haben.

(Fortsetzung folgt.)

Berichtigung. In Nr. 2 zu Anfang des Aufsatzes Sp. 17 Z. 20 statt »ein üppiger Ueberirdische Lied« lies »ein üppiger Nebenbuhler«.

Hector Berlioz

Nach dem Französischen des H. Blaze de Bury

(Fortsetzung.)

Es handelt sich hier nicht darum, zu ermitteln, ob uns persönlich diese Kunstgattung gefällt oder zuwider ist, ob wir sie als den Verfall oder als die höchste Vollendung der Sache betrachten, es handelt sich darum, die Berechtigung ihrer Existenz zu constatiren. Wenn Berlioz von dem Rechte mehr Gebrauch machte, als irgend ein anderer, so hatte man doch bei ihm nicht den Irrthum zu gewärtigen, in den heutzutage viele Musiker verfallen und der darin besteht, alle Orchesterstimmen auftreten zu lassen, ohne auf den Unterschied der Empfindungen und der Situationen Rücksicht zu nehmen. In dieser Hinsicht lässt sich gegen Berlioz' Kunst nichts einwenden. Er weiss, wenn es noth thut, den Schlauch der Stürme zu öffnen und zur rechten Zeit denn wieder zu schliessen. Er verwickelt sich nie in Widersprüche, an seinem Orchester führt niemals die Zärtlichkeit oder die Klage eine kapriziöse herbei. Wenn die Gewalt der Empfindung grosse Mittel erheischt, verstärkt er die Violinen, um die Derbheit des Blechs zu dämpfen, und gerade durch diese Zusammenwirkung der technischen Hülfsmittel, durch seine Kunst der Verschmelzung des Streichquartetts mit den Blasinstrumenten, durch diese bisher nicht dagewesene Manier der Farbenmischung hat der Autor der Symphonie über Roman und das Symphonie fantastique die Ehre errungen, selbst in dem Vaterlande Richard Wagner's als der bedeutendste Sonorist der Gegenwart zu gelten.

Dass Berlioz harmonische Kühnheiten, ja Rechtsirren oft in erschreckender Weise hervorbringt, gebe ich zu; aber das geschah hauptsächlich in seinen Erstlingswerken; denn sein Stil reinigte sich allmälig, und die Sprache, die er in Faust's Verdammniss und in den Trojanern führt, unterscheidet sich wesentlich von derjenigen, die er in der Symphonie fantastique redet. Er ist ein suchender Abenteurer, ein für die verschiedensten Gegenstände passionirter Enthusiast, der nur gewissen klimakterischen Einflüssen zu folgen scheint. Darauf beruht die Nichtübereinstimmung mit Richard Wagner, dem Manne einer Idee, eines Systems, dem auf fester Grundlage ruhenden Denkenden, der weiss was er will, wohin er geht, und der für die Fehler in seiner Praxis Rettung durch jenes unfehlbare Uebergewicht zu schaffen weiss, das jeder Schriftsteller aus den Hülfsmitteln einer ersten tüchtigen Erziehung schöpft. Nicht als ob diese classische Grundlage bei Berlioz fehlte, auch er ist mit Löwenmark gross gezogen, nur dass er es unterwegs je nach Gelegenheit und Laune ausgezogen hat, nicht auf den Schulbänken, wo er — wenn ich den Berichten Glauben schenken darf — sich über die Lehren des guten Reiche lustig machte. Richard Wagner scherzt niemals; welchen Namen man auch seiner Theorie geben mag, sie ist kühn auf einen Felsen gebaut und wankt nicht. Möglich, dass das Evangelium, das er predigt, nichts taugt; immerhin muss man aber zugestehen, dass darin hohe Masse Kraft und ein organisatorisches Temperament wahrzunehmen ist. Berlioz dagegen hat nie Disciplin gekannt; die Dämonen des Augenblicks überkommen an ihm aus zum Glück. Spontini oder Weber ist sein einziger Gönner. Derselbe Mann, der bei dem ersten Auftreten seinen Ausgangspunkt von der Symphonie nimmt, und der das Complicirte und Auffallende bis zu den äussersten Grenzen der Kakophonie fortführt, schreibt später mit der diamantenen Feder eines Haydn ein Oratorium: Die Kindheit Christi, und redet schliesslich in den Trojanern die majestätische und einfache Sprache eines Spontini. Berlioz hat sein ganzes Leben mit Inconsequenzen zugebracht, und als ich diesen Terroristen über Cimarosa's Matrimonio segreto Thränen der Bewunderung vergiessen sah, konnte ich mir nicht versagen, an den Hirtengedichte schreibenden Robespierre zu denken.

Möge man indessen sich darüber nicht täuschen, aber der im nichts wie die Wirkung einer nervösen, bis zum Rasen eindrucksfähigen Natur, und die allzu häufigen Dementis, die er sich selbst in so zu sagen muthwilliger Weise gab, lassen den Künstler unberührt, wenn sie auch den Reformator schwer treffen. Wagner ist das Haupt einer Schule, der Mann einer Idee und deshalb manchem beachtenswerth. Die Autoren des Mignon, der Mireille sind angenehme Eklektiker. Berlioz ist eine Intelligenz, eine nervöse und fieberhafte Natur, er weint über Beethoven, über Gluck, über Spontini und Donizetti. Er selbst hat sich bemüht, in einer seiner Schriften die verschiedenen Arten von Rührung, welche durch die Bewunderung und das Entzücken verursacht werden, zu schildern. »Die Thränen, welche gewöhnlich das Ende eines Paroxysmus ankündigen, bezeichnen auch oft nur einen fortschreitenden

Zustand, der noch am vollen überholt werden kann. In einem solchen Falle stellt sich krampfhaftes Zusammenziehen der Muskeln, Zittern an allen Gliedern, totale Erstarrung der Hände und Füsse, theilweise Lähmung der Seh- und Hörnerven ein: »Ich sehe nicht, ich höre kaum, fühle Schwindel, halbe Ohnmacht!« Und solche Krisen erfassten ihn auch bei Anhörung seiner eigenen Werke. Er weinte vor Bewunderung über sich selbst, und seine stets zum Ueberfliessen bereiten Thränen stammten aus einer zu ergiebigen Quelle, als dass man darüber so spotten gewagt hätte. Eines Tages nach dem Schlusse einer Probe der Trojaner geht er zu einem seiner Freunde und lässt sich erschöpft in einen Lehnstuhl niedersinken. Man bemüht sich um ihn, befragt ihn, er antwortet nicht und bleibt in Gedanken versunken; man besorgt irgend eine physische Störung in Folge seiner Entmuthigungen. Er seufzt, schluchzt und hebt die Hände zum Himmel. »Aber was giebt es denn?« ruft man von allen Seiten. »Wenn geht werdet ihr bei der ersten Aufführung hören. Ach, es ist wundervoll, meine Brüder! es ist schön!« Und darüber bricht er in neues Schluchzen aus. Er sagte auch ganz vorsichtiger Weise: »Das wird von meiner Gesundheit abhängen, die erbärmlich ist, und von den Capricen meiner Neuralgie. Ich sage euch dies absichtlich, damit ihr, wo ich etwa langweilig sein werde, sagen könnt: das ist seine Neuralgie.« Dieser Ausspruch Berlioz' erklärt gar manches, so auch die Reihenfolgen von auf- und absteigenden Septimen, ähnlich einer Schaar sich windender und unter Zischen wechselseitig aufflackernder Schlangen, nebst tausendfachen humoristischen Flammen in seiner literarischen Discussion; aber [illegible], Gott sei Dank, doch nicht immer seine Neuralgie zum Vorschein. Bei dieser hohen und ausgedehnten Intelligenz schwindet die Hallucination zeitweise gänzlich, das volle Licht bricht durch, und der Musiker wie der Schriftsteller, die mit einander so eng verbunden sind, benutzen diese Erleuchtungen, der eine um den Marsch der Pilgrime, das Scherzo der Königin Mab, die Legende der Kindheit Christi zu componiren, der andere um die gesunde und schwunghafte Sprache gewisser Improvisationen zu reden.

Was ihn erregt, entwaffnet ihn im Augenblicke, und der Mangel an Uebereinstimmung in seinem Werke erklärt sich durch die ungleichliche Empfindlichkeit seines physischen und moralischen Wesens. Eugen Delacroix litt gegen das Ende seiner Laufbahn an ähnlichen Contrasten. Der Romantiker gab sich den Anschein, als ob er sich bessern wollte, man sah ihn seine Götter verleugnen und vor Racine's Altar die Kniee beugen, aber der Teufel verlor nichts dabei, es war dies nur ein Gaukelspiel ohne Consequenz; im Grunde blieb seine Kunstrichtung die alte. Weder der paradoxe Dilettant, noch der feine Plauderer gewann auf den grossen Maler Einfluss; der Tage darauf, nachdem er sich auf Kosten der Galerie sehr amüsirt hatte, wieder seinen wahren Meistern Veronese, Rubens, Rembrandt sich zuwandte, nicht aber David und Guérin, wie es nach den Principien der heiteren literarischen Aesthetik zu erwarten gewesen wäre, die er kurz vorher am abendlichen Theetische so ernsthaft entwickelt hatte. Delacroix war eben in Wirklichkeit mehr Maler, als Berlioz Musiker. Auf diesem Grund hin konnte er seine Religion wechseln, so oft es ihm gefiel; seine selbst blendend sicher und stark genug, die literarische Thätigkeit, mit der er sich aus blossem Zeitvertreib und aus Dandyismus beschäftigte, auf seine Eigenschaft als Maler, auf seinen wahren Glauben nicht rückwirken zu lassen. Bei Berlioz, der nicht weniger humoristisch aber weniger gründlich durchgebildet war, hatten solche Variationen in den Ueberzeugungen ihr Nachtheiliges, sein Stil verspürte alsbald davon die Wirkung. Es war sonach bei Delacroix der Glaubenswechsel nur auf den Lippen, er äusserte seine Wirkung blos hinsichtlich der literarischen Fragen, während er bei Berlioz über den ganzen Menschen, den leidenschaftlichen Musiker inbegriffen, sich erstreckte. Daher diese Widersprüche in der Geschmacksrichtung, in der Gedankenfolge und im Stil. Ohne im Geringsten Spontini's unsterblichem Ruhm streitig machen zu wollen, und müsste ich voll Bewunderung den zweiten Act der Vestalin mit dem Raub der Sabinerinnen oder mit dem Romulus von David auf gleiche Linie stellen, muss ich mich doch fragen, wie ein zu Beethoven verwandter Musiker sich bis zur Abgötterei von einem solchen Ideal einnehmen lassen konnte? Berlioz litt an mehreren antipodischen Herzensneigungen, die für einen Künstler weit gefährlicher sind als alle geistigen Paradoxien, weil sie ihre Quelle im Innersten des Organismus haben, von den Nerven-Centren ausgehen und ihn zu ewigen Fluctuationen herumtreiben. Ein derartiger Farbenwechsel schadet mehr als man denkt; das Talent verliert bei einem solchen Spiele die Kraft sich zu verdichten, und ohne Einheit des Strebens giebt es keinen Erfolg.

Misstrauen wir einem Werke, das den Zielen der Gegenwart recht entspricht; was nicht in der Gegenwart wurzelt, hat auch keine Zukunft. Mag man auch sagen, was man will, die Menschen gestalten sich nicht so radical um, dass die auf uns folgende Generation nothwendig diejenigen Dinge mit Enthusiasmus aufnehmen sollte, wovon wir uns mit Missfallen abgewendet haben. Wo giebt es denn in der ganzen Musikgeschichte einen Componisten, der, nachdem er bei seinen Zeitgenossen nichts gegolten hat, von der Nachwelt Anerkennung gefunden hätte? Mozart stirbt mit 36 Jahren anerkannt von ganz Deutschland. Haben wir etwa gesehen, dass die Zeitgenossen Beethoven's Genie absolut in Abrede gestellt hätten? Viel eher könnte man hier Sebastian Bach anführen. Bei ihm ist allerdings erst in unseren Tagen, also ein Jahrhundert nach seinem Tode, der Ruhm zum vollen Ausdrucke gekommen, und zwar hauptsächlich in den Büchern und Journal-Artikeln, denn was die einfache Gabe zu gefallen und zu entzücken anbelangt, so wüsste ich nicht, ob der unsterbliche Classiker uns [illegible] auf uns Alle, wer wir auch sein mögen, im höheren Sinne anders als [illegible] seine Zeitgenossen. Ich berufe mich diesfalls auf den zwar nicht sehr akademischen, doch aufrichtigen Ausspruch Rossini's, der von allem Möglichen in seinem Schlafrocke plaudernd zu sagen pflegte: »Zehn Minuten lang etwas von Bach, das ist sublim, aber eine Viertelstunde lang — das bringt einen um!«*) Fügen wir übrigens bloss dazu, wenn Bach auch zu seinen Lebzeiten des immensen Sonnenruhmes sich nicht erfreute, den ihm die Nachwelt spendet, er doch in den Augen seiner Zeit als ein sehr grosser Organist und Componist galt.

Was nun Berlioz anlangt, so braucht man den Process über seine Werke nicht zu verschieben, oder mit anderen Worten, man hat nicht nöthig, den Urtheilsspruch wegen an die Nachwelt zu appelliren. Was er Schönes componirt hat, fand schon zu seinen Lebzeiten den verdienten Widerhall. Wenn Deutschland dasselbe anzuerkennen und beifällig zu begrüssen einen Eifer an den Tag gelegt hat, der in Frankreich fehlte, so ist dies einfach Sache des Temperamentes, worüber Berlioz vermöge des ihm innewohnenden kritischen Sinnes sich selbst Rechenschaft zu geben nicht verfehlt haben wird. Dass er viel gelitten hat unter dieser Verlassenheit, zu der ihn der grössere Theil des Publikums in seinem eigenen Vaterlande verurtheilte, das hat seine Entmuthigung, seine geringschätzende Bitterkeit, seine Ironie zur Genüge bewiesen. Daher ist es nicht minder wahr, dass in dieser Hinsicht das Wort Undankbarkeit nicht am Platze sein würde, denn diese Menge, die den

*) Rossini beschäftigte sich in seinen letzten Jahren, auf Grund der Ausgabe der Bachgesellschaft, sehr angelegentlich mit diesem Meister. D. Red.

honen etwas anderes als Gleichgültigkeit bezeugte, wurde von ihm im Grunde verachtet, während die geistige Elite, der er sich zuwendete, die Classe der Literaten, für welche ausschliesslich seine Musik componirt zu sein scheint, deren Schönheiten niemals unbeachtet gelassen oder versagt hat. Die Popularität kann nur unter gewissen Bedingungen erlangt werden, sie hat ihre Diener, die ihr huldigen, und ihre Meister, die ihr befehlen. Von unten nach ihr streben, ist Sache der kleinen Geister, von oben sie fassen, gelingt nur den Titanen, einem Michel Angelo, Beethoven. Unglücklicher Weise gehörte Berlioz weder zu den einen, noch zu den andern. »Prince ne daigne, roi ne puis« — diesen Wahlspruch des Rohan dürfte man auf sein Grab schreiben. Er hat zu viel nachgegrübelt, dass er darüber gestorben ist.
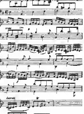
Und doch war das seinem Kastone ungebildene Theil keineswegs so mittelmässig, sein Fehling war, dass er es nicht zu gewinnen verstand. Das Heimweh nach den Höhen nagte und zehrte an ihm, es lit an den Kinnmerniasen des Erclesiasteus. »In jeder Stunde sage ich dem Tode, wenn du willst, warum erwartet er noch?« So sprach er im Jahre 1865 in dem Vollbesitze seiner Intelligenz und seiner Schaffungskraft. Das letzte Mal trafen wir ihn an einem Herbstabende auf dem Quai, er kehrte vom Institute zurück. Bleich, abgemagert, gebeugt, düster und fieberhaft hätte man ihn für einen Schatten halten können, sogar in seinem Auge, seinem grossen und hohen Auge war das Flammen erloschen. Einen Moment hielt er unsere Hand in seinen feuchten und schmächtigen Rechten, dann verschwand er im Nebel, nachdem er uns mit einer Stimme, die fast nur mehr ein Hauch war, die Verse aus Aeschylus zugeflüstert hatte: »O, das Leben des Menschen! wenn es glücklich ist, reicht ein Schatten hin, es zu trüben; wenn es unglücklich ist, wischt ein feuchter Schwamm sein Bild aus, und alles ist vergessen.« Die so ausgedrückte Anspielung war ergreifend. War er aber berechtigt, mit solcher Schärfe über sich zu urtheilen? Wahrlich nein, denn wenn jener feuchte Schwamm, von dem der antike Kammerfus spricht, in der That eine Anzahl von Zügen seines Lebens auslöschen konnte, so bleiben doch andere und werden lebendig und charakteristisch bestehen bleiben, zum Beispiel die Symphonie über Harold, die über Romeo und Julie, das bewunderungswürdige Septett aus den Trojanern, da und dort reizende Fragmente aus dem Oratorium: Die Kindheit Christi, wozu er zu gleicher Zeit den Text und die Musik geschrieben, und das er zum ersten Male als das Werk eines gewissen Kapellmeisters Peter Ducré, der angeblich in Paris um 1679 florirte, aufführen liess.

(Schluss folgt.)

Klengel's Canons und Fugen in neuer Ausgabe.*)

(Schluss.)

Hierdurch gerathen wir allerdings etwas in Zwiespalt mit Hauptmann, denn dieser, nachdem er an den Eröffnung sorper geklatert ist, meinem Pianisten wurden mit Klengel's Canons und Fugen als mit »eleganten dankbaren Clavierstücken« den allgemeinen »Hören nahreren können«, beweist die unzweifelhafte Wahrheit, eben auch von Canon und Fuge, wie von contrapunktischen Combinationen jeder Art, mit musikalischer Inhalt sich frei aussprechen kann, nicht für den Künstler und Kenner allein, sondern eben auch für den Laien — diese Wahrheit beweist er durch eine Erinnerung an Händel's Oratorien, Bach's Passionen und andere Werke alter Meister, deren Wirkung »stets eine so allgemeine ist«, die hauptsächlich doch auf den zum grössten Theile im Fugenstile gesetzten Chören beruht.« Aber diese Chöre wirken hauptsächlich des Contrastes wegen, als Abwechselung mit anderen Stücken, die nicht im Fugenstile und nicht für Chöre gesetzt sind. Sodann aber bezieht sich das alles auf den Gesang, wie haben es schon oben auseinander gesetzt und müssen hier noch einmal darauf zurück kommen, denn es ist in der That von fundamentaler Wichtigkeit. Ein Beispiel möge es veranschaulichen. Klengel's sechster Canon, in D-moll, ist dreistimmig in drei Octaven in drei verschiedenen Zeiten gehalten: die Oberstimme bringt das Thema verkleinert, der Bass vergrössert, wie der Autor das alles mit italienischen Ueberschriften angegeben hat. Wir setzen die ersten sieben Takte her, in denen schon das ganze Stück enthalten ist:



Die Oberstimme hat hiermit das Thema zu Ende gesponnen, zu welches Abwicklung sie sieben Takte gebrauchte. Wie wissen dadurch zugleich, dass die Mittelstimme für eine solche Operation vierzehn, und die Unterstimme 28 Takte nöthig haben und das ganze Stück damit sein Ende erreichen wird. Solches ist auch wirklich der Fall, nur dass noch sechs Takte angehängt sind, welche mit den vorangehenden Gedanken nothdürftig den Schluss herbei führen. In Summa also 34 Takte. Lässt sich nun wohl eine vollkommenere, ebenmässigere Schablone denken als diese ist, nach welcher dieses Musikstück gebildet wurde? Sicherlich nicht. Der Laie entdeckt darin nichts, als dieses reizlose Schema, das Gewebe einer rauhen Verstandescombination, und er ist völlig in seinem Recht. Die Be-

*) Canons et Fugues dans tous les tons majeurs et mineurs pour le Piano composés par Auguste Alexandre Klengel. Nouvelle édition. Leipzig, chez Breitkopf & Härtel. 101 und 134 Seiten Fol. Pr. 18 Mark. (1876.)

wunderung, wie sich das Gezwungene so natürlich fügt und die Töne immer neue Löcher zum Durchschlüpfen finden, wo man meist sie müssten in einer Ecke eins Stehen kommen, vermag es nicht zu theilen, denn sie ist lediglich das Resultat einer technischen Uebung und Einsicht. An sich ist die canonische oder fugirte Ausdrucksweise so populär, wie eine andere, wenn sie am rechten Orte auftritt; aber die erste Bedingung ist, dass sie nicht als Selbstzweck erscheint. Könnte der angeführte Drei-Canon mit seinem Thema in dreifach verschiedener Zeit in einem Ganzen für verschiedene Instrumente charakteristisch benutzt oder zu passenden Worten gesungen werden, natürlich unter entsprechenden Modificationen, so würde er aufhören, dem Laien lediglich als ein Product der Schulgelehrsamkeit zu erscheinen; die Kunst würde vielmehr ihre ausdrucksvolle Macht wieder anlegen und dadurch zur Natur zurückkehren. Dem Fachmanne sofern er einen systematisch formell durchgeführten Tonsatz beansprucht, kann dadurch freilich kein Ersatz geboten werden. Aus rein technischen Gründen das strenge, von allem Beiwerk abstehende Tonschaffen lieber; für ihn ist es auch allein bestimmt.

Hauptmann erinnert nicht nur an Händel's und Bach's Chöre, ihre thematische Massenhaftigkeit, die materielle Kraft ihren Antheil an dem Beifalle das Menge noch haben kann, sondern an ein anderes Werk, welches mit dem von Klengel viel eher zu vergleichen sei, an ein Werk, »das in noch viel strengerer Weise gefasst« sei, als jene Chöre, »und mit den bescheidensten Mitteln wirkend, eine so grosse Verbreitung und Theilnahme gefunden hat, wie kaum ein anderes irgend einer Musikgattung, das noch sporadisch blühe, wenn überall nur durchdringendes Verständniss solche Arbeiten würdigen und liebgewinnen lassen könnte. Wir meinen eben Sebastian Bach's Wohltemperirtes Clavier.« Nun ist aber eben dieses Beispiel der beste Beweis für das, was wir hier zum Theil gegen Hauptmann's Ansicht bemerken müssen. Von dem weltbekannten Werke Bach's ist es bekannt genug, dass es zur Hälfte aus gar strengen Fugen, zur andern Hälfte aber aus freien Präludien besteht, und dennoch scheint diese Thatsache ausser Acht gelassen zu werden, wie könnte man sonst von demselben wohl behaupten, dass es durchweg »in noch viel strengerer Weise gefasst« sei, als die fugenhältigsten Chöre! Bilden die grossen Fugen den Körper des Wohltemperirten Claviers, so sind die Präludien als die Flügel desselben anzusehen, welche das Werk so weit getragen haben — nicht allein die Präludien an sich in ihrer ansprechenden Einfachheit und Lieblichkeit, sondern eben in ihrer Verbindung mit den Fugen. Auf diese Weise wird durch die einfachsten und zugleich kunstwürdigsten Mittel ein belebender Contrast und damit ein rein künstlerischer Eindruck hervorgebracht. Man mache aus beiden Theilen des Wohltemperirten einen einzigen Theil, drucke alle 48 Fugen zusammen, lasse aber die Präludien fort, so werden wir bald sehen, wie sich die Reihen der Bewunderer und Spieler lichten. Nicht anders wäre das Resultat, wenn man den werthvollsten Theil des Klengel'schen Werkes, die Canons, an die Stelle der Bach'schen Präludien setzte und auf diese Art ein Opus herstellte, dem man dann das Prädicat, in viel strengerer Weise gefasst zu sein als viele andere contrapunktische Compositionen, gewiss nicht streitig machen könnte. Aber ein wirklich ganz anderes Resultat würde entstanden sein, wenn Klengel seine Fugen im Pult behalten, dagegen die Canons an die Stelle der Fugen gerückt und ihnen freie Präludien, so gut er sie als vollkommener Spieler und Clementi-Bach'scher Schüler eben machen konnte, vorgesetzt hätte. Dann wäre ein Seitenstück zum Wohltemperirten Clavier gewonnen, ein zweites Werk mit Präludien und Canons gleich jenem ersten mit Präludien und Fugen, welches möglicherweise auch eine annähernd gleiche Popularität hätte erlangen

können. Aber dies ist nicht der Fall gewesen, der Autor hat vielmehr den alten Meister überbietend, die formellen Künste doppelt gehäuft und dadurch dem musikalischen Laienthume den Zugang versperrt. Das ist kein Tadel, nicht im entferntesten; Bach hat es in einem andern Werke ebenso gemacht, nur mit etwas mehr Ueberlegung. Dieses andere Werk ist die »Kunst der Fuge«, das vollkommenste Abstractum, welches in der Musik existirt. Mit diesem, und nicht mit dem Wohltemperirten Clavier, wären Klengel's Canons und Fugen wohl am richtigsten zu vergleichen; denn in der Kunst der Fuge erkennen wir ihren nächsten Verwandten, und erst den zweiten, mehr äusserlichen im Wohltemperirten Clavier.

In der festen Ueberzeugung, dass durch eine möglichst klare Darlegung dieses Verhältnisses das ausserordentliche Werk mehr geschätzt und sicherer in der Welt verbreitet wird, als durch die Erregung von Erwartungen, die es nur ganz ausnahmsweise zu erfüllen vermag, führen wir hier auch noch die Schlusssätze des Hauptmann'schen Vorwortes an, in denen seine Vergleichung mit dem Wohltemperirten Clavier gipfelt. »Eine musikalisch feinsinnige Empfänglichkeit«, sagt er, »wird so vorausgesetzt, wenn Musikstücke dieser Art wahre Freude machen sollen; nicht aber ist dazu eine theoretisch gründliche Durchbildung oder contrapunktische Sachkenntniss erforderlich. Was nur der gelehrte Contrapunktist an ihnen zu schätzen finden kann, das würde unter allen Umständen nicht ihr Schätzbarstes sein dürfen. In dem Besten jeder Kunstart ist ein immer ein poetischer, künstlerisch zu allgemeinem Verständniss sich aussprechender Inhalt. Das Höchste der Kunst ist überall nicht für den Künstler und Kunstkenner ausschliesslich da, sondern für den Menschen.« Diese Worte finden wir mit glücklich gewählt, nicht sowohl für die Empfehlung und richtige Schätzung des in Rede stehenden Werkes, als vielmehr zur Verdeutlichung unserer entgegen gesetzten Bemerkungen. Wir sagen daher: Wer an »Musikstücken dieser Art« — (es ist von den rein contrapunktischen die Rede, von denen des Wohltemperirten Claviers also nur zum kleinsten Theile, denn einige populäre, durch und durch claviermässige Prachtfugen ziehen wir ab) — wer an diesen Stücken wahre, nicht blos eingebildete und nur durch nebensächliche Aeusserlichkeiten erregte Freude haben will, der muss eine contrapunktische Sachkenntniss besitzen, wie solche am sichersten durch einen gründlichen theoretisch-praktischen Unterricht in der Schule gewonnen wird. Was der allgemeine Hörer an ihnen schätzt, das sind Nebensachen, sind Reize, die er in anderen Musikstücken viel unmittelbarer und natürlicher empfinden kann; ihren eigentlichen Werth vermag nur der Fachmann zu würdigen — nicht allein diejenige Specialität desselben, welche man vorzugsweise den gelehrten Contrapunktisten zu betiteln pflegt, sondern der Fachmann wie er sein soll, der rechtzeitig die contrapunktische Milch eingesogen hat. Was dieser Fachmann an denjenigen Compositionen schätzt, die sich auf strenge rein formalen Gesetze aufbauen, das muss unter allen Umständen als ihr Schätzbarstes angesehen werden; denn hierüber steht nur ihm das Urtheil zu, da er allein befähigt ist, die Leistung zu prüfen. Sein Beifall oder Tadel wird sich oft auf einzelne Hauptpunkte beziehen, die dem allgemeinen Hörer als nicht beachtenswerthe Kleinigkeiten erscheinen; der Musiker ist hier gegen den Laien so völlig im Recht, dass sein Urtheil schlechterdings keine Appellation zulässt. Die reine gegenstandslose Zeichnung in vollendet gesetzmässigen Linien ist bei solchen Compositionen so sehr die Hauptsache, dass es gleichgültig bleibt, ob die Verschlingungen der Linien auf dem Claviere spielbar dargestellt werden können oder nicht. Sechs der kunstreichsten, auf dem Claviere aber zugleich reizlosesten Canons sind hier in Partitur gedruckt, so dass jede Stimme eine Linie für sich hat, wie in Bach's Kunst der Fuge. Wäre

sämmtliche Stücke in gleicher Weise aufgezeichnet, so würden sie für den Musiker noch deutlicher sein und ihrer eigentlichen Bestimmung, der Zeichnung geschlossener musikalischer Formen, am vollkommensten entsprechen. Die Anpassung für Gesang, für Saiteninstrumente, Orgel, Clavier oder andere Tonkörper ergiebt sich ganz von selbst je nach der Behandlung der Tongedanken, und aus solchen Kunststudien strengster Art erwachsen dann zur rechten Zeit die Kunstwerke.

Nun würde sich der Einsicht in die eigentliche Bedeutung zugleich aber auch in das begrenzte Berufsfeld von Studien wie die hier besprochenen nicht so hartnäckig verschliessen, wenn nicht die leidige Fäkerei über den »Inhalt«, den ein Musikstück haben muss, auch die besonnensten unter den Musikern ungeschichtert hätte. »Inhalt« von einer oder anderer Art muss das besitzen, was man producirt will, denn sonst bliebe ja nichts als »blosse Formen«, und mit diesen zu Tage kommen — o weh, wer möchte wohl eine solche Geistesarmuth verrathen! Also muss Inhalt beschafft werden und wenn möglich von der feinsten Gattung, den es aber zur Zeit der »poetischer Inhalt«, der sich zugleich an das »allgemeine Verständniss« wendet, natürlich auf »künstlerische« Weise. Hier haben wir in Hauptsache Worten die ganze gelehrsichhabenswürdige Dämmerung, in der wir uns nun schon so lange Jahre im Kreise bewegen und bei allem Discutiren auch nicht einen Schritt von der Stelle rücken. Diese Canons und Fugen von Klengel haben einen Inhalt so gut wie jede andere Musik von Bedeutung; es handelt sich nur um die Definition desselben. Wenn wir noch von reinen Formen gesprochen haben, so meinten wir damit keineswegs leere Formen, letztere sind nur unter dem absolut Bedeutungslosen zu finden. Der musikalisch-künstlerische Gehalt des Werkes besteht nun darin, dass es uns die nach allen Seiten hin natürlichsten und vortheilhaftesten Tonverbindungen zunächst für canonisch-contrapunktische Bildungen in staunenswerther Reichhaltigkeit offenbart, auch die Möglichkeit ihrer wirkungsvollen Anwendung für ein einzelnes Instrument (das Pianoforte) auf eine wahrhaft geniale Weise veranschaulicht. Mit anderen Worten also sein Inhalt — man sage immerhin sein contrapunktischer Inhalt, um endlich von dem Banne der »blossen Formen« los zu kommen — sein Inhalt ist eine praktische Musterkunstlehre in höchster Potenz. Es ist also ein Schulbuch und zwar ein solches, wie wir in diesem Materiale kein zweites besitzen, also jener höheren Schulbücher, die den Künstler für das ganze Leben als Classiker begleiten. Ein Büchelein in seiner Art, gehört es zu denjenigen Leistungen, welche ausschliesslich nur für den Künstler und Kunstkenner da sind. Erschreckt daher nicht, ihr treuherzigen Musiklaber und »Geniesser«, in die strenten Canons und Fugen und damit in die gelehrteste Kammer der gelehrten Musik sollt ihr nicht hinein; dieses Departement behalten die Musiker ausschliesslich für sich. Aber wenn ihr hübsch unbefangen bleibt und alle Schüchternheit ablegt, dann wird hin und wieder der Vortrag eines Stückchens daraus (zum Exempel des Quartencanons Nr. 3 in As, des Octavencanons Nr. 7 in Es und ähnlicher Sätze con parte libera) euch recht herzlich erfreuen. Als Ganzes steht es mit jenen höchsten Werken der Kunst, welche »für den Musiker« da sind, in engster Verbindung dadurch, dass es einen der Hauptwege bildet, auf welchem solche Werke allein entstehen können. Mit dieser bevorzugten Stellung muss es zufrieden sein.

Hiermit glauben wir dem bewunderungswerthen Werke volle Gerechtigkeit erzeigt zu haben. Es wäre gar erfreulich, wenn auch diese Zeilen dazu beitragen könnten, den Musikern über den wahren Werth desselben endlich die Augen zu öffnen und es damit seiner eigentlichen Bestimmung zuzuführen. Nur zu diesem Zwecke wurde hier eine so freimüthige Sprache geredet.

Chr.

Berichte

Leipzig, 10. Januar.

Das Neujahrsconcert im Gewandhause wurde, wie seit vielen Jahren üblich, seitens des Thomanerchors durch einen gehobenen Gesang eröffnet. Es war dies heuer der erste Chor aus dem 100. Psalm von Joh. Seb. Bach, welchem später noch drei Lieder für gemischten Chor von C. G. Reissiger, Joseph Rheinberger und E. F. Richter folgten. Die Executirung zeugte von dem ernsten Streben und der Sorgfalt, mit welchen Herr Prof. Richter sich der Pflege der geistlichen Musik hier unterzieht. Es ist nur zu wünschen, dass die Leipziger Behörden der hohen Bedeutung dieses Kunstinstitutes eingedenk, nichts verfügen, was demselben zum Nachtheile gereichen kann, da die Frage über die Unterbringung der Alumnen (über die wir schon im vorigen Jahrgang d. Bl. sprachen) bei dem bevorstehenden Schulhauswechsel bedauerlicherweise immer noch nicht entschieden ist. Sehr passend fanden wir die Placirung der Toccata in F-dur von Joh. Seb. Bach, instrumentirt von H. Esser, und die Beschliessung des ersten Theiles durch die Ouvertüre zu »Athalia« von Felix Mendelssohn-Bartholdy, welcher dem, auch bezüglich der Ausführung, als Culminationspunkt Beethoven's C-moll-Symphonie anschloss.

Waren in dem vorausgehenden Gewandhausconcerte keine Solostücke, so wurden wir in dem letzten, am 18. Januar, durch die Reproductionen zweier Künstlerinnen reichlich entschädigt, der Frau Dr. Peschka-Leutner und Frau Dr. Erdmannsdörfer-Fichtner ... Erstere sang die Arie aus Euryanthe von C. M. v. Weber, »Bethörte, die an meine Liebe glaubt«, Lied aus Goethe's Wilhelm Meister, »Singet nicht in Trauertönen« von Anton Rubinstein, »Wiegenlied« von Johannes Brahms und als Zugabe »O danke nicht für diese Lieder« von Robert Franz. Leider wird diese Künstlerin bald auf die Bühne zu nähr, indem sie unter sehr glänzenden Bedingungen für die Hamburger Bühne gewonnen ist. Leipzig verliert an Frau Peschka eine der bedeutendsten Coloratur- und, was namentlich für die hiesigen Verhältnisse viel sagen will, eine der routinirtesten und musikalisch durchbildetsten Concertsängerinnen. Frau Dr. Nissen vermittelte von Beethoven's Es-dur-Concert, sowie Phantasie und Fuge in G-moll (ursprünglich für Orgel) von Bach mit hoher künstlerischer Vollendung. Das in Rede stehende Gewandhausconcert machte uns mit einer neuen Ouvertüre »König Helge« (Dichtung von Oehlenschläger) von Wilh. Speidel bekannt. Dieselbe ist zwar nicht von hervorragender Erfindung, aber doch gut musikalisch gedacht und fakturirt und vermag denjenigen, welche mit dem ihr zu Grunde gelegten Stoffe vertraut sind, vorübergehendes Interesse einzuflössen, indem der Componist die wechselreichen Momente des Gedichtes charakteristisch genug schildert. Da die Dichtung aber wenig populär ist, so möchte man auch dem erstmaligen Anhören wohl noch nicht gleich den richtigen Standpunkt für die Beurtheilung dieser Novität zu finden wissen, woraus die gleichfalls Ablehnung derselben zu erklären ist; so um so feurigeren Beifall ward das Publikum durch die wahrhaft pompös gespielte Symphonie Nr. 4 C-dur von Robert Schumann hingerissen.

Das sechste Euterpeconcert wurde mit der hier lange nicht gehörten Ouvertüre »Der römische Carneval« von Hector Berlioz eröffnet und mit Beethoven's Symphonie Nr. 7 A-dur beschlossen, die beide eine recht lobenswerthe Wiedergabe fanden. Zwischen den genannten Orchesterwerken gab uns Fräulein Anna Hennelt von? vom hiesigen Stadttheater die Arie »Ocean, du Ungeheuer« aus C. M. v. Weber's Oberon, sowie die Lieder »Ja, Überselig hast du mich gemacht« von C. Eckert, »Liebesglück« von F. Kücken und »Frühlingsglaube« von F. Schubert zu hören. Ausser dieser trug noch der verdienstvolle Concertmeister der Euterpe, Herr August Raab, Spohr's Gesangsscene und Bach's Gavotte von Concertmeister Herr Sitt ... vor, wenn auch nicht mit tadelloser Intonation, so doch mit schönem Ton und guter Gefühlswärme. Letztere darf man auch den Vorträgen des Fräulein Hennelt nachrühmen, indel aber nun durchweg alle Tongebung. Die eben bezeigten guten Eigenschaften beider Solisten fanden auch bei dem Publikum die entsprechende Würdigung.

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse [illegible]. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur Friedrich Chrysander.

Leipzig, 24. Januar 1877. Nr. 4. XII. Jahrgang.

Inhalt: L. van Beethoven's Neunte Symphonie. — Mozart's Lieder (Fortsetzung.) — Hector Berlioz. (Schluss.) — Die Singtyrannen der Gegenwart. — Berichte (Göttingen, Karlsruhe). — Anzeiger.

L. van Beethoven's Neunte Symphonie.

(Eine öffentliche Vorlesung, gehalten in Basel am 30. Novbr. 1876, bei Gelegenheit einer Aufführung zur Einweihung des neuen Concertsaales.)

Von

S. Bagge.

Von Beethoven's neunter Symphonie habe ich zwar an dieser Stelle schon einmal gesprochen und zwar bei Gelegenheit eines Gesammtbildes aus Beethoven's Leben und Schaffen, das ich vor einiger Zeit hier zu entwerfen versuchte *). Doch konnte ich sie damals begreiflich nur kurz berühren. Nun da wo dem berühmten Werke in Basel bei einer besonders festlichen Gelegenheit eine neuerliche und vollständige Aufführung bevorsteht, wird es vielleicht nicht unpassend sein, auf dasselbe näher einzugehen, und den allerdings dankbaren, aber auch in mancher Beziehung äusserst schwierigen Versuch zu wagen, denjenigen Hörer des Werkes, welche vielleicht den Wunsch haben, sowie Manchen, sich darüber gründlicher aussprechen zu hören, unserer Symphonie gegenüber auf den möglichst richtigen, für Genuss und Verständniss besten Standpunkt zu stellen. Ich sagte »äusserst schwierig«, weil dieses Werk Fragen hervorruft, die für die richtige Beurtheilung desselben von entscheidender Wichtigkeit sind, Fragen, deren völlig befriedigende Beantwortung aber selbst Capacitäten ersten Ranges nicht ganz gelungen ist.

Es wäre gewiss falsch, wenn ich die mancherlei Bedenken und Ausstellungen, die gegen die neunte Symphonie ausgesprochen worden sind, mit Stillschweigen übergehen und mich lediglich einer begeisterten Apotheose hingeben würde. Doch werde ich mich hierin kurz fassen, um nicht in Lob und Preis der herrlichen Werke allzu sehr beengt zu sein.

Am leichtesten ins Gewicht fallen alle jene Aeusserungen, die sich auf die übermässigen Schwierigkeiten der Ausführung beziehen. Ein Künstler wie Beethoven durfte und vermochte wohl vorauszusehen, dass der fortschreitenden Orchestertechnik später verhältnissmässig leicht erscheinen werde, was augenblicklich fast unmöglich schien. Wenn das Werk nur durch innere Vortrefflichkeit ein Anrecht auf die Werthschätzung der Zukunft sich erwarb, dann durfte sein Schöpfer mit Seelenruhe jene Klagen überhören, die besonders auf instrumentalem Gebiet nicht von Belang waren.

Ein zweites Bedenken wurde nicht sowohl gegen die Fassung der neunten Symphonie geäussert. Sie sollte unverständlich, formlos und übermässig lang sein, dabei vielfach unerquicklich, mühsam, nicht wie die anderen Werke des Meisters von dem hellen Strahle des Genius erleuchtet. Hierin haben sich ebenfalls in den 53 Jahren, die das Werk besteht (in den 1823/24, also 3—4 Jahre vor Beethoven's Tod im Zustande völliger Taubheit componirt) die Ansichten sehr geändert; man hat noch ganz andere Unverständlichkeiten, Längen und mühsame Productionen hinnehmen und verstehen lernen müssen, so dass Dem, der den Entwicklungen der schaffenden Kunst gefolgt ist, die neunte Symphonie wie ein reines Kunstgebilde dagegen erscheint. Aber allerdings muss man gelernt haben, sich in den Geist eines Meisters vertiefen; man darf nicht mehr wie sonst verlangen, dass ein Meister sich unter allen Umständen auch zu der niedrigeren Verständnissstufe eines Zuhörers herablasse und ihm biete das Beste, was ihm sofort gefällt. Ich will damit nicht etwa sagen, dass die reine Kunst, die keines Commentars bedarf, nicht im Allgemeinen höher stehe als eine Kunst, zu der man mühsam den Schlüssel suchen muss. Alles Letzteres ist auch bei Beethoven's neunter Symphonie nicht der Fall; sie setzt bloss eine der Zeitbildung entsprechende und eine nähere Verhältnisse zur Kunst hervorgehende Aufnahmsfähigkeit voraus, sodann etwa noch eine gewisse Freiheit von Vorurtheilen, solchen etwa, die man sich leicht aus der Musik anderer Nationen holt. Die deutsche Musik hat eben zu allen Zeiten der Tugend gehabt, mehr als einen blossen Ohrenschmaus, einen geistigen Genuss, eine wahre Herzenserhebung bieten zu wollen und bieten zu können, und kein anderes Werk von Beethoven bietet gerade Solches in so hohem Maasse als die neunte Symphonie.

Noch einen dritten Punkt muss ich berühren, der oft genug zum Vorwurf für Beethoven gemacht worden ist, während freilich von anderer Seite gerade aus ihm Beethoven's reformatorisches Wirken und ein von ihm aus zu datirender Umschwung in der Kunstentwicklung abgeleitet worden. Ich komme hier auf den Boden historischer Thatsachen und muss auf jenen Punkt näher eingehen.

Es handelt sich um die Verwendung der Gesanges in einer Symphonie, worin die Einen (nicht ganz mit Unrecht) eine Verletzung der stilgemässen Einheitlichkeit der Kunstmittel, eine unerlaubte Vermischung der Kunstgattungen erblicken wollen, während die Anderen dieses Vorgehen als eine befreiende That, als einen Beweis betrachten, dass Beethoven selbst den Gesang für nöthig gehalten habe, um eine vollkommene Wirkung der Musik zu erzielen.

*) Jene frühere Vorlesung erschien seinerzeit im »Schweizerischen Sängerblatt« abgedruckt.

Dass Beethoven mit seiner neunten Symphonie keinen Bruch mit der Vergangenheit oder mit der bis dahin gültigen Kunst keine Revolution beabsichtigte, geht aus verschiedenen Umständen klar hervor, die man bisher oft übersah oder wesentlich ignorirte. Schon dass er seinem Werke nicht den einfachen Titel »Symphonie« gab, sondern »Symphonie mit Schlusschor über Schillers Gedicht ›An die Freude‹«, deutet hinlänglich an, dass er selbst sein Werk als ein ausnahmsweise so geformtes betrachtete und betrachtet wissen wollte, dass er sein Finale als eine unregelmässige Zugabe ansah, welche er einmal anzuhängen sich erlaubte, ohne es im Mindesten als eine zweispaltige Form als einen Fortschritt, als eine nothwendige Consequenz früherer Entwickelungen zu betrachten. Zweitens hat Beethoven Skizzen zu einer zehnten Symphonie niedergeschrieben, in welcher kein Gesang vorkommen sollte. Wäre es Beethovens Meinung gewesen, mit der Instrumentalmusik allein sei keine volle Wirkung zu erzielen, wie das von Freunden der »Zukunftsmusik« behauptet wird, so wäre es doch sehr inconsequent von ihm gewesen, nach einer Symphonie mit Gesang wieder eine zu schreiben ohne Gesang. Auch wäre es ebenso inconsequent von seiner Seite, wenn er bloss bei Orchestermusik Gesang einzuführen für künstlerisch nothwendig gehalten hätte — er musste dann auch Quartette und Sonaten mit Gesang, vielleicht mit Einzelgesang schreiben, was ihm glücklicherweise nie in den Sinn gekommen ist.

Also mit all dem Gerede: Beethoven habe zum Gesang greifen müssen, um seine letzten Offenbarungen auszudrücken *), ist es nichts. Vielmehr erklärt sich Alles aus seiner Verlegenheit über die Form, in welche er das Schiller'sche Gedicht kleiden wollte. Dieses Gedicht hatte ihn nun einmal so stark gefesselt, seine Phantasie so mächtig angeregt, dass er sich nothwendig durch musikalische Betonung dieses Gegenstandes entledigen musste. Schon die zahlreichen melodischen Motive, die er zu den ersten Worten des Gedichts entworfen und wieder verworfen hat, zeigen deutlich seine Verlegenheit, das Ringen und Suchen nach der passenden Form. Hierzu kam noch eine andere Frage. Beethoven sah wohl, dass er das ganze Gedicht in seiner grossen rhetorischen Breite nicht benutzen könne. Als Strophenlied für Chor war es schon damals mehrfach componirt, aber diese Form zog ihn nicht an, da sie ihm der Möglichkeit beraubte, dem reichen Detail des Inhalts musikalisch nachzugehen. Das Gedicht aber in seiner ganzen Ausdehnung »durchcomponiren«, wie man den Gegensatz des Strophenliedes nennt, hätte ein monströses und am Ende langweiliges Werk ergeben müssen. Beethoven, dem beim Lesen wohl auch Instrumentale Tongedanken aufgestiegen sein mochten, gedachte nun ein vocal-instrumentales Werk daraus zu machen, und sonderbar genug, er dachte zuerst an eine Ouverture. Diese Form musste von ihm, ihrer unvermeidlich beschränkten Dauer wegen, wohl sogleich aufgegeben werden; dagegen bot ihm die Symphonie Gelegenheit zu ungehinderter Entfaltung und namentlich die nothwendigen Gegensätze, um den Ausdruck der Freude vorzubereiten, gewissermassen zu motiviren. Was das Gedicht nicht hat, die der Freude vorangehenden Leiden und Kämpfe, konnte er durch Instrumentalmusik zum Ausdruck bringen und dem Jubel der Freude durch Hinzutritt des Gesanges dann ein erhöhtes Colorit geben. Diese Idee ergriff Beethoven mit Begeisterung und er dachte nicht, dass man ihm dafür entweder Vorwürfe wegen verletzter Einheit der Klangorgane machen, oder dass extreme musikalische Parteien ihm kunstrevolutionäre Tendenzen daraus schmieden würden. Denn wahrlich, er durfte glauben bewiesen zu haben, dass er mit der reinen Instrumentalmusik vollkommene Wirkungen im reichsten Maasse erzielt hatte, und durfte der Befürchtung nicht Raum geben, dass man das Schaffen seines ganzen Lebens gering achten werde zu Gunsten eines Unicums, eines ausnahmsweise gestalteten Kunstwerkes.

Soviel und wahrscheinlich genug für Ihre Geduld über die Streitfrage der künstlerischen Berechtigung der gemischten Kunstform, welche Beethoven in der neunten Symphonie anwendete. Ein dankbareres Gebiet der Betrachtung bietet vielleicht der musikalische und poetische Inhalt des Werkes im Einzelnen, und auf diese zwei Punkte lassen Sie mich jetzt eingehen.

Es ist Beethovens bekannte Eigenthümlichkeit, dass er sich selbst niemals wiederholen wollte, vielmehr stets bedacht war, in jedem neuen Werke einen besonderen Inhalt unter mannigfaltigen Modificationen der Form auszuprägen. Vergleichen wir die neunte Symphonie mit ihren Vorgängerinnen, so ist es nicht allein die oben berührte Mischung von Instrumentalmusik und Gesang, welche auffällt, sondern es sind eine Menge Punkte, in welchen Beethoven, um zuerst von formell-musikalischen Dingen zu sprechen, sich als ganz neu zeigte. Man könnte vielleicht das Wesentliche dahin zusammen fassen, dass man sagt, er habe in der neunten Symphonie weniger in contrapunktischer Durchführung, worin er ja ohnehin stets unerschöpflich war, das Neue gesucht, sondern in den sogenannten Einleitungen und Einkleidungen. Das Princip der Vorbereitung scheint das ganze Werk zu beherrschen. Schon das Finale selbst, dessen Hauptinhalt doch Gesang ist, hat eine lange und sehr merkwürdig vorbereitende Einleitung. Zu diesem Finale sind wieder, wie schon gesagt, die drei ersten Sätze eine vorbereitende Einleitung. Aber auch diese drei Sätze selbst (oder doch die zwei ersten) haben ihre besonderen Einleitungen, die ich vorhin sogenannte nannte, weil es keine Introductionen sind, wie wir sie in der ersten, zweiten, vierten und siebenten Symphonie vorkommen, nämlich langsame Sätze, die dem ersten Allegro vorausgeschickt werden, die aber ihrem thematischen Stoffe nach nichts mit diesem gemein haben, sondern Einleitungen, die das kommende Thema gleichsam vor unseren Augen entstehen lassen. So besonders im ersten Satze das Werden des Themas aus einem mehr rhythmischen als melodischen Motiv, gleichsam aus einem Urkeim. Und im zweiten Satze, dem Scherzo, wirft Beethoven zuerst das rhythmische Hauptmotiv in viermaligen Octavensprüngen hin, bevor er, nach einer Generalpause, das wirklich fugirt gehaltene Thema erklingen lässt. Im Adagio leitet er das Thema durch zwei sehr merkwürdige Takte ein, die zwar nicht, wie vorhin, eigentlich genannt werden können, aber doch als eine wunderbare Einkleidung oder Vorbereitung erscheinen. Diese zwei Takte erinnern an die zwei Einleitungs-Noten, die er dem Adagio der grossen B-Sonate Op. 106 nach London nachschickte. Unstreitig die interessanteste Einleitung aber ist die zum Finale selbst, die theils aus neuem Stoff, theils aus Nachklängen der vorigen Sätze, theils aus instrumentalem Vorklang des künftigen Freudethemas gewoben ist. Eine merkwürdige Disposition, dergleichen Beethoven vorher nie versucht hatte.

Was die Form der Sätze im Uebrigen betrifft, so ist dieselbe, vom Finale abgesehen, im Wesentlichen die feststehende bewährte Symphonie- oder Sonaten-Form mit nicht bedeutenden Modificationen in Anlage, Tonartwechsel u. s. w., Modificationen, deren wichtigste ich hier kurz aufführen will.

Im ersten Satze geht Beethoven von der bis dahin üblichen und auch von ihm in allen vorhergegangenen acht Symphonien festgehaltenen Repetition des ersten Theils ab, vielleicht nicht zum Vortheil für den ersten Eindruck, weil der reiche und

*) Vergl. Hanns Müller »Die Poesie in der Musik« Vorwort XII und Text 46.

ganz eigenthümliche Inhalt des ersten Theils vielleicht nicht gleich völlig begriffen wird. Aber Beethoven wird wohl einen guten Grund gehabt haben, und wenn ich nicht irre, so lag derselbe gerade in dem Werden und Entstehen des Themas, das er nicht zweimal in derselben Tonart und in allen Punkten übereinstimmend vorführen mochte. Dass Beethoven den Seitensatz nicht wie gewöhnlich in die Parallel-Durtonart F-dur sondern nach B-dur setzte, ist für den Musiker interessant, auch vielleicht von Einfluss auf die ästhetische Wirkung, doch hier nicht näher zu erörtern.

Das Scherzo fällt durch seine grosse und breite Anlage auf. Dieses Symphoniestück war früher, als Menuett, nichts weiter als ein kurzes Intermezzo, ein heiterer Ruhepunkt zwischen ernsthaft ausgearbeiteten Sätzen. Beethoven baut es diesmal, entsprechend dem grösseren Umfange des Ganzen, zu einem ausserordentlich weitläufigen, aber auch grossartigen Stücke aus. Nicht allein, dass die Haupttheile an sich sehr lang sind, er lässt auch jeden Theil zweimal spielen und selbst nach dem sogenannten Trio, wo sonst die Repetitionen wegfallen, fordert er für den ersten Haupttheil Wiederholung. Nur eine so reiche und freie Erfindung, wie Beethoven sie hier entwickelte, konnte vor Ermüdung schützen und trotz der Länge einen raschen Genuss verschaffen. Er durchläuft aber auch hier das ganze Tongebiet, und die Schönheit der Modulationen, sowie die rhythmischen Hülfsmittel erregen bei jedem Musiker und Musikfreunde Erstaunen und Bewunderung.

Das Adagio enthält eine merkwürdige Abweichung vom Gewöhnlichen dadurch, dass Beethoven die Einheit des Taktes und Tempos fallen lässt, indem er den Seitensatz als Thema in bewegterem 3/4 Takt verwendet. Für damalige Zeiten etwas Unerhörtes, wenn man nicht etwa aus Beethoven's früheren Werken selbst her und die analoge Freiheiten schon kennen gelernt hatte.

Das Finale erscheint auf den ersten Blick als ein Convolut rhapsodisch zusammen gehäufter Stücke. Doch ist die Fantasieform, welche hier angewendet ist, an sich nichts Neues, vielmehr bekanntlich schon von Mozart in herrlicher Weise benutzt. Nur gerade in der Symphonie ist ihre Anwendung Beethoven für diesen Fall vorbehalten geblieben. Uebrigens ist hier die an sich freie Form wieder gebundener, weil Beethoven zugleich die Variationenform benutzte. Das Thema, welches Beethoven zu den ersten Textesworten »Freude schöner Götterfunken« erfunden hat, spielt in den mannigfachsten Umbildungen den ganzen Satz hindurch und bildet den Ariadnefaden, an welchem man sich rein symbolisch durch den ganzen Satz hindurchfinden kann; es kommt nur darauf an, es in seinen Verwandlungen wieder zu erkennen. So bildet es z. B. in dem marschartigen Stück B-dur 6/8 und dem darauf folgenden Orchester-Fugato, dann in der Doppelfuge in D-dur 6/4 und in den Orchesterfiguren des letzten Allegros den beständigen thematischen Stoff, der nur noch mit dem Motiv des »Seid umschlungen« alternirt oder sich combinirt. Von einem Auseinanderfallen der Form kann unter diesen Umständen keine Rede sein; es ist nicht bloss ein unbestimmtes geistiges oder Gefühlsband vorhanden, sondern ein sehr bestimmtes rein musikalisches, und damit scheint mir für das Finale jeder Vorwurf nach dieser Seite hin beseitigt.

(Schluss folgt.)

Mozart's Lieder.*)

(Fortsetzung.)

18. *Gesellenreise.* B-dur. ¢ (?). Dies ist das erste der Freimaurerlieder, von welchen wir später noch zwei erhalten (Nr. 83 und 84); sie sind sämmtlich mit Orgel begleitet, aber in einer vom Clavier wenig abweichenden Weise. Nr. 18 ist am 26. März 1785 geschrieben und im Autograph erhalten. Das Fragezeichen hinter ¢ soll andeuten, dass es C heissen muss. Wir zweifeln nicht, dass Mozart ¢ geschrieben hat, halten aber einen Allabreve-Takt bei Larghetto und Sechzehnteln für unmöglich. Nr. 83 müsste dann auch ¢ statt C haben und wäre viel geeigneter dafür.

19. *Der Zauberer.* G-moll. 6/8. »Componirt am 7. Mai 1785.« Das Gedicht in vier Strophen ist von C. F. Weisse, dem Genossen Hiller's im Fache der komischen Oper. Auch die beiden folgenden Texte sind diesem Dichter entlehnt, dessen Compositionen seiner Zeit fleissig Besuche abstatteten. Die Sammlung seiner lyrischen Gedichte, Schrämbl in Wien konnte noch 1783 schreiben: »Christian Felix Weisse hat sich in dieser [der lyrischen] Dichtart in unserm Vaterlande so unsäglich ausgezeichnet, dass unter unsern ältern und neuern Liederdichtern gewiss keiner ist, der ihn an Anmuth und Feinheit seiner Empfindungen, an Leichtigkeit und Rundung des Ausdruckes, und an der Reinheit des Versbaues übertreffen sollte. Als das Muster eines naiven harmonischen Liedersängers wurde noch keiner unserer Deutschen lyrischen Dichter von den Tonkündlern so vielfältig benutzt als Weisse. Die gebildete schöne Welt erkannte ihn von je her als ihren Lieblingssänger, und die Tonkunst kleidete ihren unmöglichen Liebling oft mit all dem Zauber, womit sie auf die Herzen zu wirken vermag.«

Dieses Lob des beliebten Lyrikers kann nirgends mehr am Orte sein, als hier, denn wenn die Tonkunst irgendwo seine Worte mit Zauber kleidete, so geschah es bei diesem Liede. Man kann es in seiner musikalischen Vollendung nur mit dem »Veilchen« vergleichen, sehr verschieden ist es von demselben aber durch seine Stimmung und strophische Gestalt, indem vier verschiedene Worte auf dieselbe Musik gesungen werden. Wenn man die erste Strophe singt, so meint man, die Musik sei ganz individuell für sie geschaffen; hat man aber alle vier Strophen durch gesungen, so scheint es einem so, als ob nun erst die Melodie in ihrer Ausdrucksweise völlig zur Geltung gelangt sei. Und das Ganze betrifft dreizehn gezeugene 6/8-Takte mit Vor- und Nachspiel sechzehn! In dem reichen Ausdruck bei der kleinsten Form und der harmonischen Geschlossenheit wird es unübertroffen bleiben. Es ist ein Gebilde von echt Mozart'scher Schönheit, an welchem man sich nicht satt sehen kann.

20. *Die Zufriedenheit.* B-dur. 3/4. Ebenfalls von C. F. Weisse. Es sind wieder vier Strophen, aber nur zweitheilige, welche Mozart in zwei zusammen gezogen hat. Weil er überdies ein längeres Vorspiel anbrachte, gewann er damit ein etwas ausführlicheres Lied, welches in seiner behaglichen Ausdehnung den Text »Wie sanft, wie ruhig fühl' ich hier des Lebens Freuden ohne Sorgen« recht voll ausdrückt. Für diese Worte sind übrigens Mozart's Töne selbst etwas zu gut, aber es war ein Zug des Herzens, der ihn immer wieder zu solchen Texten hinzog.

21. *Die betrogene Welt.* G-dur. 2/4. Das dritte Lied von C. F. Weisse, welches Mozart mit den beiden vorigen an einem und demselben Tage componirte, am 7. Mai 1785. Hier waren

*) W. A. Mozart's Werke. Kritisch durchgesehene Ausgabe. Serie 7. Abtheilung I. Lieder und Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, Verlag von Breitkopf und Härtel. 80 S. Fol. Pr. 7 Mark.

4*

so wohl so stärker die Ueberschrift und der Anfang »Der reiche Thor mit Gold geschmücket« welche ihn zu diesem Satze anregten. Seine schönen Eigenthümlichkeiten verleugnet der so gewandte Meister auch hier nirgends, man merkt aber auch, wie das Folgende wegen des mangelhaften Textes hinter dem Anfange zurück bleibt. Was im Sinne des Dichters wie des Tonsetzers nur witzig sein sollte, hat übrigens noch einen kleinen frivolen Beigeschmack bekommen.

(Fortsetzung folgt.)

Hector Berlioz.

Nach dem Französischen der H. Blaize de Bury.

(Schluss.)

Solche kleine Betrügereien waren nach dem Geschmacke der damaligen Zeit. Man erfand nach seinem eigenen Bilde eine Phantasie-Persönlichkeit, eine Art von Sündenbock oder Arche-Noah-Taube, den Umständen angemessen, die man auf das Gerathewohl, um das Terrain zu sondiren, fliegen liess und die bald siegreich, bald übel zugerichtet, einige Male auch gar nicht zurück kam. Berlioz war zu sehr Sohn seiner Zeit, um sich nicht alle Praktiken derselben anzueignen. Obwohl seine Uhr niemals zurück geblieben und er stets mit dem Jahrhunderte vorangeschritten war, wenn er ihm nicht sogar voraneilte, so kann man doch sagen, dass er nie aufhörte, der Bewegung des Jahres 1830 anzugehören. Zu jener Zeit hatte er seine ersten Kämpfe bestanden und die treuesten Freundschaften geschlossen, wenn auch nicht mit den grossen romantischen Sternen ersten Ranges, deren vordringlicher Glanz ihn verdunkelte, so doch mit den Gestirnen mit milderem Leuchten. Primus inter pares war niemals der Wahlspruch Victor Hugo's, und obgleich Berlioz nicht das Genie besass, wie er von sich glaubte, so besass er doch dessen Unduldsamkeit und dessen Stolz. Ausserdem verstanden diese vornehmen Barone nichts von der Musik; man musste mit Kreuz und Schwert ausrücken, um sie in Bewegung zu setzen, und sich zu ihren beiden Lehnsprüchen gezogen lassen, einer Miene, die namentlich dem am beschäftigendsten griesgrämigen Künstler verhasst war. Berlioz kannte die Gewissenheit oder Boomerle Gleichgültigkeit des Meisters in Sachen der musikalischen Kunst, und dieses Motiv, verbunden mit vielen anderen, für ihn der ununterbrochene Cultus seiner Persönlichkeit, ungeh. anfangs die Begeisterung des Componisten, ohne seine Bewunderung ganz aufzugeben, setzte er derselben zuweilen Dämpfer auf. Wahre Intimität hatte Berlioz hauptsächlich bei den maassgebenden Führern zweiter Ordnung aufgemacht. Dort fand wenigstens sein Enthusiasmus für Shakespeare entsprechenden Anklang: Alfred de Vigny, die beiden Deschamps, Brizeux, Barbier, an deren von einigen etwas entsprechen mehr seiner poetisch-musikalischen Natur, sowie seiner Eigenschaft als Plauderer à la Hoffmann.

In dieser Gruppe, aus der im vollen Lichte die edle Gestalt des Autors des Stello hervortrat, fehlte es nicht an Controversen. Auch Delacroix zeigte sich dort, alles feurig, drängend, vom Anglicanismus und Germanismus durchdrungen, als das Delacroix der Zeichnungen des Faust, des Gemäldes von Shakespeare, der Soldat im Feuer, der Prinzipat, und nicht der kühle zimperliche Gourmand, den wir später in Berenice so zärtlich verliebt gesehen haben. Musset erschien ebenfalls dort, wiewohl nur von Zeit zu Zeit, sur prono sera und wie um in anima vili die Wirkung jenes schönen grünen Fraskos mit goldenen Knöpfen zu beobachten, dessen erster Gebrauch in der Gesellschaft bei Belgiojoso und Belmontet stattfinden sollte. Dann trafen sich dort die beiden Fallons, Ferrière, die Russigneur und jene ganze Welt von reizenden und anzuerzenden lebenswürdigen Fremden aus Russen, als Metscherski als Schowaloff, die uns beide todt sind, das eine als Dichter vom Falle des Stiller in Milanoya, der andere als Barnabite, die Kutte mit Leibe und Sandalen an den Füssen, aber immer ein goldenes Wort auf den Lippen. Er hatte Paris voll von Sonetten verlassen und traf es wieder voll von Sermonen! Wie konnte ein Shakespeare'scher Musiker sich anders als ganz behaglich fühlen in solcher Mitte, wo bei der Ueberzahl von Poesie noch eben so wenig die für das Verständniss der Musik empfänglichen Geister fehlten! Alfred de Vigny übersetzte den Othello und den Kaufmann von Venedig, Emil Deschamps Romeo und Julie, Macbeth, August Barbier den Julius Cäsar. Es war gerade die Zeit der Uebersetzungen wie der Pseudonymen, was mich zur Kindheit Christi zurückführt.

Merimée erschien unter dem Namen der Dramaturgin Clara Gazul, Sainte-Beuve als der Balmer Joseph Delorme: warum sollte sich nicht auch Berlioz das Vergnügen machen, seine hochstehenden Kritiker durch die Ausgrabung des apokryphen Peter Ducré zu intriguiren, der ebenso wenig wie Clara Gazul und Joseph Delorme jemals das Licht der Welt erblickt hatte? Berlioz selbst erzählt diese Anekdote in einem Briefe an M. Ella, den bekannten Director der Musical Union *): »Eines Abends befand ich mich bei dem Baron de M..., mit dem Architekten Duc, einem meiner alten Kameraden von der Akademie zu Rom her. Man spielte, die einen Whist, die anderen Ecarté; ich hasse das Kartenspiel und langweilte mich. Als Duc mich so müssig sah, bat er mich, ihm etwas Musik für sein Album zu componiren. Ich nehme ein Blatt Papier, schreibe einige Züge und alsbald zeigt sich ein vierstimmiges Andantino für die Orgel. Nachdem ich darin den Ausdruck einer gewissen mystischen, naiv-pastoralen Empfindung zu verbürgen glaube, komme ich auf den Gedanken, passende Worte hinzuzufügen; das Orgelstück verschwindet und räumt den Platz einem Chor bethlehemitischer Hirten, welche dem Jesuskinde bei dem Aufbruche der heiligen Familie nach Aegypten den Scheidegruss darbringen. Da werden die Whist- und Ecarté-Partien unterbrochen, man will meine Legende hören, und diese findet wegen der mittelalterlichen Färbung sowohl der Verse als der Musik Anklang. — Höre, sagte ich zu Duc, ich hätte Lust dich dadurch zu compromittiren, dass ich deinen Namen darunter setze. — Eine saubere Geschichte, das! nachdem alle meine Freunde wissen, dass ich vom Componiren keine Ahnung habe. — Das wäre allerdings ein Grund nicht zu componiren, aber nachdem dein Eitelkeit sich dagegen sträubt, mir deinen Namen zu borgen, so will ich einen erfinden, der jenen schützt, und zeichne dieses Stück mit dem Namen: Peter Ducré, Organist der heiligen Kapelle im 17. Jahrhundert, wodurch mein Manuscript sofort den Werth einer archäologischen Curiosität erhält. — In Folge dessen gerieth ich auf Chatterton's Sprünge. Einige Tage später schrieb ich das beifolgende Stück. Diesmal flog ich mit den Worten an und mit einer kleinen fugirten Ouvertüre in einfachem, harmoniereichem Stile aus F moll ohne Leitton, einer jetzt nicht mehr gebräuchlichen Mode, die auf den gregorianischen Gesang zurückzuführen ist und wenn die Gelehrten behaupten können, dass sie eine Phrygischen, Lydischen oder Mixolydischen abstammen, ein Umstand, der sicherlich nichts zur Sache thut, aber auch in eigenthümlicher Weise den melancholischen und etwas schwermüthigen Charakter alter Volksweisen reproduciren hilft. Einen Monat später dachte ich nicht mehr an meine retrospective Partitur, als mir die Execution eines Concertes übertragen wurde. Zu meinem Programme

*) statt »Director des »Unternehmer«. Die Musical Union ist ein Concert für Kammermusik, welches Herr Ella für eigne Rechnung führt. Wenn Berlioz mit diesem sich fast nur musikalischen Paraten [illegible] eingehend briefwechselte, so ist auch das für den unaufmerksamen Meisterwährlich charakteristisch. D. Red.

stellte sich ein Chor, und so mochte ein Spass, das Hirtenchor von meinem Mysterium einzuschmuggeln, unter den ich fälschen Namen Ducré 1679 setzte. Schon bei den ersten Proben fand die patriarchalische Musik lebhafte Zustimmung von Seite der Choristen. — Wo zum Kuckuck haben Sie der ausgegraben? rief man mir von allen Seiten zu. — Ausgegraben, sagte ich, ist wohl das rechte Wort; man hat es bei der Restauration der heiligen Kapelle auf dem Boden einer in die Mauer eingelassenen Kiste gefunden; allein das Stück war in der alten Notation auf Pergament geschrieben, und ich hatte ausserordentlich viele Mühe es zu entziffern. — Das Concert fand statt; derselbe Erfolg! Die Kritiker loben und beglückwünschen mich wegen des Fundes. Nur einer lässt leise Zweifel über die Authenticität und das Alter des Meisterwerks laut werden, zum Beweise, dass es doch überall kluge Leute giebt. Unterdessen beurtheilen einige das Schicksal des unglücklichen Kapellmeisters, dessen Inspirationen erst zu uns gelangen, nachdem sie 183 Jahre in Nacht begraben waren, »denn Niemand von uns, sagen sie, hat je von diesem Ducré reden hören, und der Dictionnaire von Fétis, der so viele ausserordentliche Sachen enthält, nennt ihn nicht einmal. Als am nächsten Sonntage Duc eine schöne Dame besuchte, die sonst für die alte Musik eingenommen war, im Übrigen aber nur eine mässige Vorliebe für die neuen Componisten zu den Tag legte, fragte er dieselbe um ihre Meinung über das letzte Concert. — Es war sehr gemischt, wie gewöhnlich, antwortete sie ihm. — Und das Stück von Peter Ducré? — Das war bewunderungswürdig, reizend, wahre Musik, der die Zeit nichts von ihrer Frische geraubt hat. Ja fürwahr, das nenne ich doch Melodie, wie sie die heutigen Componisten uns nicht bieten können, und wie es Berlioz niemals zu Stande bringen wird. — Bei diesen Worten brach Duc in ein schallendes Gelächter aus und beging die grosse Unklugheit, sein Geheimniss preiszugeben. Die schöne Dame biss sich auf die Lippen, die Rosen der Zornes traten an die Stelle der Glasse ihrer Wangen, und indem sie ihrem Kameraden, dem Architekten, den Rücken wendete, sagte sie in ärgerlichem Tone: Nun wohl denn, Ihr Berlioz ist eben ein impertinenter Mensch.«

Mir war dieser Brief unbekannt; ich übersetzte ihn nach dem deutschen Texte, den mir Herr Müller gab und dessen Original wohl in englischer Sprache geschrieben sein mag, deren Berlioz vollkommen mächtig war und sich gern bediente. Dem sei wie ihm wolle, die Berliner, welche auf solche Art sich täuschen liessen und diese Composition für das Werk eines Musikers von 1679 hinzunehmen im Stande waren, dürften vielleicht Leute von unendlich viel Geist, aber in Sachen der Musik, so weit er auf die historische Frage ankommt, keine grossen Meister gewesen sein. Berlioz selbst irrt, wenn er den ersten Erfolg seines Hirtenchores der kleinen List zuschreibt, die er bei dieser Gelegenheit anwandte. Wenn seine Composition leichteren Eingang fand, so rührt dies nicht von dem vorgeschobenen fremden Namen, sondern von dem einfacheren melodiösen Stil her, der sich mehr den Gewohnheiten des Publikums anschmiegt. Dieser glückliche Zufall lächelte ihm auch später in Beatrice und Benedict, in dem Septett der Trojaner und jedesmal dann, wenn er sich dazu herbeiliess, nur auf das menschliche Gefühl zu wirken, den falschen Titan und Pseudo-Cyklopen abzustreifen, und mit Einem Worte die schwarzgallige Grimasse abzulegen, die der höheren Schönheit seiner Werke den Fluch des karikirenden aufdrückt. Es strotzt in der That aus einigen seiner Partituren ein wahrer Blutgeruch; dieses schwülstige und gemarterte Orchester schwelgt in Contrastmassen und Klientelen, abenteuerlich, vernunft unerschwerend, vom Weh seliges zum Grausehalten, von der Orgel zur Askese übergehend — dieses abgehetzte wie eine Leinwand von Salvator überladene Orchester verlangt von uns die Annahme, dass der Mann, der solche Dinge zur Welt bringen kann, in seinem Gewissen sich eines Verbrechens schuldig fühlen muss.

Als Rossini sein berühmtes Wort aussprach: »Wie schade, dass er nichts von Musik versteht; denn wenn er etwas davon verstünde, würde er wohl schlechte schreiben!« drückte der boshafte Grossmeister in übertriebener Ironie eine Idee aus, die auch ihre wahre Seite haben möchte. Berlioz entbehrte in Wirklichkeit einer Anzahl von Fähigkeiten, bei deren Ermangelung für anständige Leute die Musik aufhört, Musik zu sein; beeilen wir uns jedoch beizufügen, dass er dagegen andere ihm ganz eigenthümliche besitzt, die, wenn der rechte Augenblick kommt, uns nicht nur genügen, sondern sogar enthusiasmiren. Schumann sah ein ihm den Virtuosen auf dem Orchester. Es giebt keinen richtigeren Ausspruch: er handhabt die Instrumentation meisterhaft; er ist ein Colorist höchsten Ranges, schöpferisch in Ansehung origineller Klangwirkungen und charakteristischer Zusammenstellungen. Dagegen fehlt ihm gänzlich die Spontaneität der Erfindung; der Musiker kommt bei ihm gewissermassen immer erst hinterher. Er übersetzt sich die Situationen und Personen in Musik, aber die unmittelbare musikalische Idee, welche aus dem Gemüthe entspringt, ist ihm fremd. Das Terrain Berlioz ist das Orchester ohne Wort; da excellirt er; das Wort schmilzt bei Berlioz zusammen und löst sich in der Musik auf. Wagner dagegen verlangt, dass das Wort in seiner vollen Integrität bestehen bleibe, er interpretirt, commentirt, cisellirt es, er unterordnet ihm die Stimmen und das Orchester. Zu der Musik von Berlioz braucht man ein Programm, zu der Wagner's genügt das Wort; der erste geht von der Pastoral-Symphonie aus, der letztere von Gluck's Iphigenie und Alceste.

Wie bei zwei wohl je so entgegengesetzte Theorien wahrgenommen als die dieser beiden Zukunftsmusiker, die beide gleich hervorragend, gleich vom Dämon der Initiative besessen sind und von denen der eine sich als Triumphator bezeichnet, während der andere in den Augen der Meister als ein verlorener Sohn der Romantik gilt. Ich weiss alles, was man über Berlioz sagen mag, über seinen barbarischen Contrapunkt, seine Rhythmen, die wie hinkende Faune in ihrer Trockenheit den Boden stampfen, etwas wie Hottschaft entnervenden Harmonien; aber ich weiss auch, dass dieser herumziehende Wilde ein Monarch, ein Künstler war, der sein Ideal sehr hoch hielt und es mit den schwersten Opfern verfolgte. Er zierte sich nicht, er coquettirte nicht. Ob er wollte oder nicht, er musste das sein, was er war, und in seiner Regellosigkeit das Gesetz und das Fatalismus seines Temperaments selbst ertragen. Unter den vielen Worten, die über ihn gesprochen worden sind, giebt es eines, das sein Schaffen als ein auf die königliche Tafel Beethoven's gestelltes Dessert bezeichnet. Wir selbst haben ihn soeben einen falschen Titanen genannt; er mag es sein; aber auch in dieser Gestalt interessirt er, und alles erwogen, geben die Irrthümer eines Titanen mehr als die kleinen Wahrheiten, die uns der Mund eines Pygmäen aufbürdet!

München. L. v. St.

„Die Singtyrannen der Gegenwart."

Unter dieser Ueberschrift bringt die »Gartenlaube« (welche ihre Neigung für deutsche Titel nirgends verleugnet) in Nr. 51 von 1876 einen Aufsatz, der im Eingange erwähnt, dass »gewisse Gesanglehrer Mittel gefunden haben, jede Stimme, wenn solche auch von Natur klein, durch gewaltsames Hinaufschrauben der einzelnen Register über deren natürliche Grenzen zu einer sogenannten »starken« heranzubilden; denn stark muss die Stimme sein, dies ist im Gebiete des Gesanges die Losung unserer Zeit.« Der Autor (L. S.), ein Gesanglehrer in

Dresden] sagt: »es seien Vereine gegen Thierquälerei gegründet, aber ein Verein gegen Stimmen- und dadurch Menschenquälerei fehle gänzlich; noch habe, seines Wissens, noch kein öffentliches Blatt sich der so oft auf grausame Weise misshandelten Singorgane des Menschen angenommen«. Eins sollte er nicht unterlassen anzugeben, was nach seiner Ansicht erforderlich ist, um ein öffentliches Blatt grausam zu werden. Will er auch den Musikzeitungen diesen Theil anerkennen, was wir doch wohl annehmen dürfen, so müssen wir ihn bemerklich machen, dass unsere Zeitung grundsätzlich und consequent gegen die modernen Sang-Unarten zu Felde gezogen ist und, soweit ihre Wirksamkeit reicht, einen praktischen Verein gegen Stimmenquälerei bildet. Wir haben auch immer auf die eigentliche Quelle des Uebels hingewiesen, auf die gesangwidrigen Compositionen, nicht allein auf ihre unsangbaren Intervalle und bedeckende Instrumentation, sondern auf die Thatsache, dass der Sinn für Vocalität hauptsächlich durch eine verkehrte Compositionsweise getrübt wurde. Mit solchen Auffassungen ist allerdings wenig Dank zu ernten, denn von allen Musikern sind die Componisten die schwerhörigsten; sie lassen sich leben, aber nicht ermahnen. Diejenigen, welche Klage führen, sollten nun wenigstens zusammen stehen und so gleichsam einen kritischen Schutzverein bilden; aber das ist im musikalischen Gebiete wohl rein unmöglich. Seit zwei Jahren, der etwas vorbringt als Original mit eigen Stand angehen — also auch kein öffentliches Blatt hat sich der so oft auf grausame Weise misshandelten Singorgane des Menschen angenommen!« Im Gegentheil, in Broschüren und Zeitungen ist schon vielfach dagegen declamirt, hauptsächlich von Gesanglehrern, welche sich auf diese Weise vermuthlich der Welt als die wahren Heilgehülfen ankündigen wollten. Die Privatzwecke mögen erreicht sein, aber die öffentliche Calamität ist dieselbe geblieben.

Nach dem Verfasser »tragen zunächst die mit natürlich starken Stimmen begabten und in der Oeffentlichkeit wirkenden Sänger die unbewusste Schuld an dem in Mode gekommenen unnatürlichen Hange, von jedem Preis eine starke Stimme zu erzielen; man will ihnen, ohne es und wo irgend möglich, nachahmen«. Aber bei früheren Sängern mit kolossalen Stimmen, wie z. B. Lablache, hat sich eine solche gemeinschädliche Nachahmung nicht bemerklich gemacht; also muss der Grund wohl tiefer liegen. Nicht die starke Stimme ist es, welche zur Nachahmung reizt, sondern die reiche Stimme, das Glück nämlich, welches unleidlich der Inhaber einer starken Stimme macht, mag die Ausbildung derselben wie die geistige Cultur des Besitzers auch noch so mangelhaft sein. Das bezieht sich auf die Oper. Wie vieles auch bei diesem Institut unberechenbar sein mag, Eins steht ganz fest und lautet in allbekannter Moral: Wer eine starke Stimme besitzt, der wird fast sofort mit Tausenden belohnt und bringt Glück über sich und seine Familie. Also eine starke Stimme um jeden Preis! Dies ist der Moloch, dem die Kinder geopfert werden; das Gesangfehner lungert hierher nur als Krateuwender.

Was sollen »Kunstkritik« und »Publikum« bei solchen Zuständen ausrichten? Wie sollen sie den Muth der Abwehr finden, da sie von Oben herab durch das Institut aller gleichsam von Rechtswegen demoralisirt werden? Es wird daher wenig helfen, wenn der Verfasser klagt: »Das grosse Publikum kümmert sich nicht darum, auf welche oft fast unmenschliche Art ihm die vielbegehrte starke Stimme zurecht gestutzt wird — es applaudirt bei jedem möglichst herausgeschrienen Ton; und Leibeskritiken und spricht überhaupt gelegentlich nicht von einem schönen Gesange, wie das sonst üblich war und was solchen dem innersten Wesen der Kunst entspräche, sondern nur von der starken Stimme dieses und jenes Sängers. Die Kunstkritik selbst im Ganzen nimmt wegen des überhand nehmende Loslegen gewisser Sänger, besonders im Theater, ja sie verlangt sogar in nicht seltenen Fällen zur Ausführung des colorirten [das heisst »coralirten«] Gesanges einen ebenso vollen Gesangston, wie solcher nur für den getragenen Gesang sich eignet.« Sie geht noch einen Schritt weiter, diese Kunstkritik, indem sie alle Gesangsverzierungen oder Ausschmückungen für unnatürlich und undeutsch erklärt — im besten Einverständnisse mit den modernen Opern. »Die Kapellmeister der meisten Theater lassen die Sache gehen, wie sie eben geht; besonders sie doch für die Ausführung vieler Opern Stimmen, die ihren Platz überhaupt nur musikalisch auszufüllen haben und denen so viel Kraft innewohnt, um durch die in der Regel massige Instrumentation durchzudringen.« Wie sollten sie die Sache nicht gehen lassen? Haben sie doch zum Theil selbst jene ungeschlachten Partituren zur Welt gebracht, welche den unnatürlichen Hände ihren Gesang fort und fort nöthig machen. Die Krebsstätte aller Schäden ist die Oper, und in dieser sind es zwei Dinge, welche von Grund aus gebessert werden müssten: die wortlose und kunstwidrige Declamation der Worte und die unmusikalische Bildung der Cantilene. Die Instrumentation steht erst in zweiter Linie.

»Die eigentliche Pflege des Kunstgesanges hat sich sonach im Allgemeinen in den Concertsaal geflüchtet, und existirt dort in aristokratischer Abgeschlossenheit« fährt der Verfasser fort. Aber sind die Concertsäle nicht gross genug, um Alle aufzunehmen, welche wahren Gesang lieben? Was also ärgern wir uns an der verderbten Oper? Dies sollte eigentlich die Folgerung aus jener durchaus richtigen Thatsache sein. Hat das Concert das Bessere bewahrt, nun, so lassen wir die Oper fahren und halten uns einstweilen an jenes. Die weitere Entwicklung wird noch schon lehren, dass der Heiltrieb der Zeit in diese Sache einlenkt. Der Verfasser selber deutet so etwas an, wenn er S. 271 zum Schlusse sagt: »Eigentlich wäre es Sache des Staates, in den Schulen nur wirklich gebildeten Sanglehrern den Unterricht zu übergeben, ebenso wie der Staat es sich zur Aufgabe machen müsste, eigentliche Singschulen für den Kunstgesang zu gründen, in welchen wie bei den Alt-Italienern eine bestimmte gleichartige Behandlung der Singorgane auf naturgemässer Basis eingeführt und von hier aus auf den Privatunterricht verpflanzt werde.« Und dazu als Anmerkung: »Derartige Bestrebungen sollen, wie versichert wird, im preussischen Cultusministerium Erwägung gefunden und Aussicht auf Verwirklichung haben.« Um so mehr — möchten wir hinzufügen —, weil zu ihrer Verwirklichung bereits vor Jahren der Anfang gemacht ist. Hat der Verfasser nie von der Gesangsabtheilung der kgl. Hochschule in Berlin gehört, welche als eine eigentliche Singschule für den Kunstgesang zugleich Gesanglehrer und -Lehrerinnen erzieht? Bei weiterer Ausbildung des dort Begonnenen werden sich endlich auch geeignete Lehrkräfte für den Gesangunterricht in Schulen ergeben. Aber seltsam! was in Berlin geschieht, scheint für Dresden nicht zu gelten; hier ist der Bann der Oper wohl noch zu stark. Die Singtyrannen nicht, sondern die Operntyrannen sind es, welche die musikalische Gegenwart bedrücken.

Berichte.

Göttingen, Anfang Januar.

M. Ein guter Haushalter pflegt zu Anfang des Jahres seine Schulden aus dem Vorjahre zu bezahlen, denn wer sie bezahlt, verbessert sein Vermögen, sagt man. Wenn ich nun auch kein Vermögen nicht gerade verbessere, indem ich dieser Zeitung abtrage, was ich ihr aus dem vergangenen Jahre noch schulde, nämlich einen Bericht, so werde ich mich doch erleichtert fühlen, wenn er abgestattet ist; und das ist auch viel Geldeswerth. Ich melde also: Am am 10. Nov. u. 3. December und am 7. Dec. das zweite akademische Concert stattfand. Das erste eröffnete Herr Musikdirector Hille mit der Gmoll-Symphonie von Mozart. Was besonders

fortzuwirkenden Werke unseres Meisters Wolfgang aufzählt, hat wird in ersten Reihe diese Symphonie zu nennen haben. Wir nur etwa den zweiten Satz, das Andante ausgenommen, so soll ihm nicht opponirt werden, man aber lasse ich nichts auf das Werk kommen. Von jeher fesselte mich dasselbe nicht nur seiner äusseren, sondern noch seiner inneren Vorzüge wegen ganz besonders und war mir die erste Satz mit seinen im Gewande hohen Schönheit auftretenden Leidenschaftlichkeit [illegible] werth, ebenso ihm das Cabinetstück von Menuett. Letzterer wird [illegible] im Tempo vergriffen, d. h. zu rasch gespielt, während sein Charakter [illegible] ist. Dieser entsprechend wurde ein hier executirt, was ich mit Behagen notire. Wir lassen uns unseren kleinen Grossen Mozart nicht nehmen trotz aller Rederei vom überwundenen Standpunkte, die übrigens schon erheblich abgenommen hat. Sie würden auch noch anders denken, wie sollte sonst die hochverdiente Firma Breitkopf und Härtel es wagen können, ihn uns so beständig und im neuen Gewande vorzuführen. In der Gesammtausgabe werden hoffentlich auch die vielen Druck- und anderen Fehler getilgt sein, die wir in den älteren Ausgaben Mozart'scher Werke finden. Ein solch fauler Druckfehler machte sich bis im letzten Satz der Symphonie geltend, [illegible] Thema. Mit Aufführung des Werkes konnte man sonst sehr wohl zufrieden sein. Etwaige Weichheit der Einsätze im Trio des Menuett wäre allerdings nicht zu verrichten gewesen. Ausserdem wurde das Balletmusik aus Paris und Helena von Gluck, herausgegeben von C. Reinecke, gespielt. Da ich die Partitur nicht kenne, muss ich mich vorsichtig ausdrücken und kann auch den Herausgeber nicht controliren in Bezug auf das, was er an der Gluck'schen Partitur geändert oder hinzugefügt hat, verweise übrigens auf die kritische Beurtheilung der Ausgabe in Nr. 47 und 48 vom vorigen Jahre. Nun so viel, dass Alles gut klingt. Einzelnes fiel sich etwas modern. Die reizende Gavotte schien dem Publicum am meisten anzusprechen. Bedeutsam noch des Sehnsucht von den Novellen [illegible] zum Vortrage als [illegible] Stück, das den [illegible] Beifall verdiente. Als Gast hatten wir die königl. Opernsängerin Frau Emmy Zimmermann aus Hannover. Die begabte Künstlerin scheint mehr Bühnen- als Concertsängerin zu sein, was man daraus schliessen darf, dass sie zu viel äussere Lebendigkeit im Saale entwickelt. Bei einem so reichlichen Arie aus der vorher vorgetragenen [illegible] »Abschiedlicher«, wo nicht der [illegible] sich ein gewisses Quasi am [illegible] schon [illegible] bei Liedern aber wie »Es hat Herrlichkeit [illegible]«, »Lebewohl, Garten, hoch die Liebe« von Schumann und »Waldvögleins« von Franz Lachner ist ein weniger angebracht. Dagegen zeichnet sich ihr Vortrag durch [illegible] und Wärme aus und damit, sowie mit ihrer schönen kräftigen Stimme, die sie als erste dramatische Sängerin in Hannover mit Recht verwerthen soll, wird sie sich immer [illegible] im Concert die Gunst des Publikums erringen, was [illegible] werden dürfte, als sie [illegible] — eine schöne Frau ist. So steigerte sich auch [illegible] von Nummer zu Nummer bis zu mehrmaligem Hervorruf. Bemerken möchte ich noch, dass ein hiesiger [illegible], Herr [illegible], die Violoncellpartien in dem Lachner'schen Liede recht schön ausführte.

Ganz besonderes Interesse nahmen im zweiten Concert die Vorträge der Pianisten Herren Gebrüder Willi und Louis Thern aus Pest in Anspruch. In ihr Ensemble sind vortreffliche Beispiele und stehen auf der Höhe heutigen Technik. [illegible] ihre Vorträge [illegible] in [illegible] haben dürften, ist das Vortrag von Seche [illegible] zwei [illegible]. Ein technisch vollendeteres Zusammenspiel kann man sich schwerlich denken und was das [illegible] dabei ist, [illegible] Gedanken an ein solches Ringen entsteht im Zuhörer aufkommen, selbst dann nicht, wenn die Spieler Stücke wie z. B. Chopin'sche [illegible]-Etude und Des-dur-Walzer zusammen auf zwei Instrumenten vortragen. Man wird, was das Zusammenspiel betrifft, [illegible] Kunststück. Ja ein solches ist es auch, aber während man es hört, fängt der künstlerische Eindruck an zu überwiegen und schliesslich hält man es nicht mehr für ein Kunststück. So war es wenigstens bei mir der Fall. Die Hauptsache bleibt übrigens und nicht nur für den kunstverständigen Hörer [illegible] das Ensemblespiel und darin leisten die jungen Künstler eben ganz Ausserordentliches. Auch dann sie durchweg künstlerisch reproduciren, muss um so mehr lobend anerkannt werden, als die Gefahr nahe liegt, dass bei zwei Spielern, die von Jugend auf in dieser Weise zusammen übten, das Technische, Mechanische sich in den Vordergrund drängt. Eben so ist der [illegible] Anschlag und das melodiöse Spiel besonderer Erwähnung werth. Sie trugen zusammen die Serenade Op. 41 von Beethoven, die Andante mit Variationen, Scherzo und Finale, das türkischen Marsch aus den Ruinen von Athen von Beethoven, beide Sachen für zwei Pianoforte arrangirt, ferner Romanze von C. Thern und Tarantelle von Raff und zum Schluss Hexameron von Liszt. Die Wahl der beiden Solostücke, »Am Loreley-Fels« Phantasiestück von Raff (Herr Willi Thern) und eine »Rigoletto-Phantasie« von Liszt (Herr Louis Thern) war dagegen keine besonders glückliche, weil beide als Compositionen mehr oder weniger unbedeutend sind. Der ausserordentlich lebhafte Beifall veranlasste die Herren zu Wiederholungen und Zugaben. Durch die drei von der Singakademie vorgetragenen und Herrn [illegible] geleiteten Chöre war eine wohlthuende Abwechselung in das Programm gebracht. Zuerst hörten wir einen Satz [illegible] für gemischten Chor (Manuscript) von Ludwig Stark. »Wer ist Ludwig Stark?« fragte mich mein Nachbar. Nachdem ich ihn so gut als möglich [illegible] und ihm [illegible] hatte, dass er deshalb [illegible] bisher nichts von Stark gehört, auch kein Recht habe, gegen das Stück voreingenommen zu sein, [illegible] einmal herum — »O ja, [illegible] der Mann hat seine Sache gut gemacht«, waren seine Worte, als das Stück geendet und dabei setzte er seine Hände in Bewegung. Und ich sage gleichfalls, der Mann hat seine Sache gut gemacht und in dem [illegible] ein recht [illegible] Stück geliefert, das sich überall Beifall und Freunde erwerben wird. Der zweite Chor war »Gott im Ungewitter« von Franz Schubert, [illegible] aus Rosamunde von demselben, die letztern schien das Publikum besondere Freude zu haben. Voranstellend, dass beide Chöre bekannt sind, beschränke ich mich darauf zu bemerken, dass sie, sowie die Stark'sche Composition zu gelungenem Vortrage gelangten. Herr [illegible] begleitete am Clavier. Was mich betrifft, so vermisste ich bei dem Concert das Orchester, doch wäre es unbescheiden, [illegible]. Ich will gern glauben, dass die Mitwirkung desselben sich diesmal nicht ermöglichen liess. Im nächsten Concert soll, wie man mir sagt, Händel's »Messias« zur Aufführung kommen.

Karlsruhe, [illegible] Januar.

Unsere Orchesterconcerte und mit anhaltendem Beifalle des Publikums fortgesetzt worden. Die von Dessoff streng durchgeführte Einschränkung auf [illegible] Werke, die völlige Ausschliessung jeder blossen Virtuosenstücke bewährt sich andauernd. Hervorzuheben sind als Neuigkeiten eine höchst ansprechende Serenade von Fuchs, die sich bei meisterhafter Ausführung zugleich mehr dankbar für das Orchester erwies. Die Ouvertüre zu Richard III. von Volkmann, stark an das Gebiet gewaltigen Tonmalerei streifend, fesselte durch hohen phantastischen Reiz. Sehr beifällig aufgenommen wurde die Symphonie von Goetz (F-dur), namentlich in ihren ersten drei Sätzen; das Scherzo gehört wohl zu den [illegible] Stücken der Gattung. — Der frühe, wenn auch nicht unerwartete Tod des Componisten hat hier grosse Theilnahme erregt, seine Zähmung der Widerspenstigen wird auf der Hofbühne mit schönstem Erfolge und in trefflicher Besetzung gegeben. — Unter diesen Umständen kam einem Chorwerk von Goetz, »Nenie« von Schiller, welches der philharmonische Verein brachte, ein wahrhaftiges Interesse entgegen. Das wurde dann noch durch den Gehalt dieser tiefempfundenen edeln Composition gesteigert. Daneben wurden drei sehr schöne Frauenchöre von Brahms (mit Horn und Harfenbegleitung), sodann Schumann's »Zigeunerleben« und »Sängers Fluch« aufgeführt. — In einem früheren Concerte hatte der Verein den »Rinaldo« mit bestem Erfolge gebracht. Insbesondere sang unser Hauser den Rinaldo in vorzüglicher Weise, wie denn der treffliche Künstler sich auch durch Liedervorträge [illegible] hervorgethan hat. Beethoven's »Ferne Geliebte« brachte er in einem der Orchesterconcerte zu vollster Wirkung. Von fremden Künstlern errang sich namentlich [illegible] aus Stuttgart gerechten Beifall, ausserdem noch Frl. Mehlig (Schumann's Concert) und der Stuttgarter Concertmeister Singer mit dem Violinconcert von Mendelssohn.

[17] Ende Januar erscheint in meinem Verlage

ALBUM
FÜR ORGELSPIELER.

Ausgabe in einzelnen Nummern.

Inhalt

		M. Pf.
No. 1.	Volckmar, Dr. F. W., Op. 169. Sechzehn kleine leichte Orgelstücke	— 50
No. 2.	Davin, L., Vier kleine leichte Orgelstücke; Zimmermann, J., Kleines Präludium	— 50
No. 3.	Salze, O., Drei kleine Präludien	— 50
No. 4.	Gottschalg, A. W., Zwei kleine Präludien; Baumann, M., Drei kleine Präludien; Wedemann, W., Zwei kleine Präludien	— 50
No. 5.	Gleitz, C. A., Adagio für Orgel oder Harmonium; —— Andante für Orgel oder Harmonium	— 50
No. 6.	Brosig, M., Präludium	— 40
No. 7.	Kehler, O., Postludium	— 50
No. 8.	Reinhardt, B., Postludium; Gerlach, B., Präludium zu dem Chorale „O Gott, du frommer Gott"	— 50
No. 9.	Schaab, O., Präludium zu dem Chorale „Soll' ich meinem Gott nicht singen?"	— 50
No. 10.	Plögel, J., Zwei Choral-Präludien	— 60
No. 11.	Kloster, E. J., Präludium zu dem Chorale „Gott des Himmels und der Erden"	— 50
No. 12.	Riedel, H., Präludium zu dem Chorale „Jesu meine Freude"	— 60
No. 13.	Markull, F. W., Zwei Trios	— 50
No. 14.	Volckmar, Dr. F. W., Op. 159. Zwei Trios	— 50
No. 15.	Faisst, Dr. Im., Canonisches Trio	— 50
No. 16.	Stade, F. D., Adagio	— 50
No. 17.	Müller-Hartung, C., Zweistimmige Fuge	— 50
No. 18.	Saliffer, O., Introduction und Fuge	— 50
No. 19.	Lobe, J. Chr., Vierstimmige Fuge	— 60
No. 20.	Tod, T. A., Introduction und Fuge über „Benedicamus Domino"	— 50
No. 21.	Merkel, G., Op. 91. Introduction und Doppel-Fuge (A-moll)	— 60
No. 22.	Thomas, G. A., Concert-Fuge	1 50
No. 23.	Raff, J., Introduction und Fuge	1 —
No. 24.	Rheinberger, J., Vierstimmige Fuge	— 60
No. 25.	Liszt, Dr. Franz, Adagio	— 50
No. 26.	Steinhäuser, C., Festfantasie über den Choral „Wie lieblich ist's, o Herr, die Stätte"	1 50
No. 27.	Tschirsch, E. J., Sonatine	— 60
No. 28.	Helfer, A., Concert-Sonate mit Choralbegleitung von vier Posaunen	1 50
No. 29.	Herzog, Dr. J. G., Fantasie und Fuge	1 —
No. 30.	Volckmar, Dr. F. W., Op. 140. Sonate	— 80
No. 31.	Löffler, J. G., Sonate: Gebet und Fuge zu vier Händen	2 —
No. 32.	Schneider, Jul., Op. 68. Einleitung und Variationen zu vier Händen über den Choral „Vom Himmel hoch"	1 40
No. 33.	Volckmar, Dr. F. W., Op. 170. Duo für Orgel und Violine	— 60
No. 34.	Hauptmann, Dr. M., Ave Maria für eine Singstimme, mit Begleitung von Orgel oder Pianoforte	— 50
No. 35.	Zander, C., Verse aus dem 91. Psalm für eine Singstimme mit Orgelbegleitung	— 50
No. 36.	Brähmig, B., Vers aus dem 91. Psalm für Tenor oder tiefen Bariton, mit obligater Begleitung von Orgel und Violoncello	— 80
No. 37.	Weber, H., Ueber Taufe und Einsetzungsworte für eine Singstimme, mit Orgelbegleitung und Chor	— 50
No. 38.	Eyken, J. A. van, Op. 48. Gebet vor einer Trauung von Victor Strauss, für Chor und Orgel	— 50
No. 39.	Götze, C., Op. 10. Auferstehn, Gedicht von F. G. Klopstock, für gleichen Männerchor und obligate Orgel	1 —
No. 40.	Ritter, A. G., Hymnus aus dem 11. Jahrhundert für Sopran-Solo, gemischten Chor und Orgel	1 50

Die vollständige Sammlung unter dem Titel: TÖPFER-ALBUM, als Festgabe für Herrn Johann Gottlob Töpfer, Professor der Musik am Grossherzogl. Sächs. Schullehrer-Seminar zu Weimar und Organist an der Haupt- und Stadtkirche daselbst zu seinem 50jährigen Amts-Jubiläum am 4. Juni 1867 erschienen, kostet

10 Mark.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur Friedrich Chrysander.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 31. Januar 1877. Nr. 5. XII. Jahrgang.

L. van Beethoven's Neunte Symphonie.

(Eine öffentliche Vorlesung, gehalten in Basel am 29. Novbr. 1876, bei Gelegenheit einer Aufführung zur Einweihung der neuen Concertsaales.)

Von

S. Bagge.

(Schluss.)

Giebt uns unsere neunte Symphonie nach ihrer formellen Seite bis dem Musiker unendlich viel zu denken, zu bewundern und zu studiren, so ist dies doch der Geringste an der Sache, wenn man andererseits den Vorwurf Beethoven's nach seiner idealen oder poetischen Seite hin betrachtet und in seiner grossartigen Ausführung auf sich wirken lässt.

Beethoven beabsichtigte, wie vorhin bemerkt, seine Hörer die ganze Stufenleiter des Schmerzes und der Freude durchlaufen zu lassen, und zwar nicht [illegible] Schmerz und Freude des Individuums, sondern, wie ich in meiner früheren Vorlesung andeutete, sein mit dem Geschicken der Völker, ja der ganzen Menschheit sich beschäftigender Geist war durch das Schiller'sche Gedicht und durch die noch lauern alle Denkenden stark beschäftigenden Ideen von Gleichheit und Brüderlichkeit ganz nach dieser Seite hin gewendet, und er schuf unter dem starken Eindrucke dieser Gedanken. Um jene Stufenleiter künstlerisch zu führen, disponirte er über den Inhalt der vier Sätze factisch wie folgt: Im ersten Allegro sollte der Schmerz und das machtvolle Aufleben gegen das Fatum in echt pathetischer Weise sich aussprechen. Darauf sollte im Scherzo der Humor sein Recht erhalten, aber in einem, den grossen Gegenständen würdigen und ihm entsprechenden grossen Stile; das burleske Wesen durfte dabei vorkommen, doch nur in zweiter Linie; der Humor musste im Ganzen scharf und [illegible] sein, ja mitunter an den Hohn streifen. Dann sollte ein Adagio von tiefinnerem Gefühlsleben einen versöhnenden Gegensatz herstellen, ein Adagio das gleichsam die himmlischen Freuden malte. — Diese sind aber dem Menschen auf seinem Erdenwallen nicht beschieden; so darf sie nur ahnen und als Preis der Erdenkämpfe betrachten. Daher beginnt das dem Ausdrucke der Freude gewidmete Finale zuerst mit dem schroffen Gegensatze eines markerschütternden Aufschreies und einer Reihe an die ewige Gerechtigkeit gerichteter Fragen in Gestalt von Instrumental-Recitativen, deren Beantwortung allmälig den Sturm beschwichtigt und das Herz der Freude öffnet, die nun als Instrumental-Melodie sich leise vernehmen lässt und allmälig den ganzen Raum einzunehmen scheint. Doch nochmals verwirren sich die Dinge, die Leidenschaften erwachen und noch einmal droht der Schmerz obzusiegen; da tritt der

Gesang als seine bewährte Macht über das menschliche Herz zu entfalten. Hiermit ist der Bann des Bösen gelöst und von nun an steigern sich Freude und Freude an Hand der Worte Schillers bis zum begeisterten Dithyrambus.

Betrachten wir nun die einzelnen Sätze noch näher und sehen zu, durch welche besonderen musikalischen Mittel Beethoven auf unsere Phantasie wirkt, durch welche Mittel er ihn gelingt, unsere Empfindungen nach seiner Absicht zu lenken und den Genuss eines Tonwerkes durch Ideen-Association mit einem poetisch-ergreifenden geistigen Genusse in Einklang zu bringen.

Merkwürdig genug ist gleich der Anfang des ersten Satzes. Dieses Schwirren der leeren Quinte a—e ohne ausfüllende Terz, worauf jenes Urkeim des Themas näher weckt, es gleicht dem einstimmigen unbestimmten Zittern eines Stoffes, der noch keine Form hat; daher man diesen Anfang auch gern mit dem Chaos verglicht. Für das empfindliche Tongefühl und Nervenleben liegt aber etwas Beängstigendes in dieser Leere — man wird vorbereitet und gestimmt höchst ernsthafte, je unheimliche Dinge zu vernehmen. Da bricht nach 16 Takten das Thema in D-moll herein, wie aus Erz gegossen, in scharf markirten Zügen, als Symbol einer Kraft, gewachsen es mit allen Dämonen des Bösen aufzunehmen. Den D-moll-Dreiklang von oben nach unten durch zwei Octaven durchmessend, lassen uns davon auch der zackige Rhythmus und das Unisono, welche namentlich den grossartig-machtigen Zug herstellen. Dieses Thema birgt, wie ich nebenbei bemerken will, eine Anzahl kleinerer Motive in sich, von denen jedes Selbständigkeit genug besitzt, um aus sich heraus viele neue Bildungen zu erzeugen, wie denn Beethoven in einem bedeutenden Kraft thematischer Entwickelung dann auch reichlichst ins Werk setzt. Dieses Thema steht nach allen Seiten selbst unter Beethovens Hauptthemen einzig da und ist mit nichts Anderem zu vergleichen. Der ganze erste Satz erhält durch dasselbe eine sehr ausgesprochene Gestalt und doch energische Färbung, die übrigens auch dort festgehalten ist, wo andere Motive eingreifen, so in B und die kurzen Seiten-Motive, wo der Satz nach B-dur übergeht, zwar entweder trösteinden oder milden Charakters, aber doch nur so ernster Haltung, dass der Charakter des Ganzen auch nicht einen Augenblick gestört wird. Seine Culmination, so zu sprechen, erreicht aber der erste Satz in zwei Stellen, die eine nach der Durchführung im zweiten Theil, die andere am Ende des Satzes.

Nachdem Beethoven schon zu Beginn des zweiten Theiles durch den so einfachen und doch wunderbaren Piccicato-Eintritt von D-dur (nach der leeren Quinte a—e) darin das

Wechselgesang des Themas in C-moll, durch die herrliche Ritardando-Stelle der Holzbläser, das kraftvolle in C-moll beginnende Fugato u. s. w. unser Interesse im höchsten Grade erregt hat, stürzt er sich auf einmal nach einem kurzen Crescendo in den Sextaccord von D-dur, fortissimo, und lässt dort jenen chaotische Motivspiel des Anfangs der Symphonie auf eine ganz andere Art hören: die Pauken geben ununterbrochenen Donner, die Bläser halten sämmtlich jene leere Quinte fest, die Contrabässe tanzen in Octavsprüngen herum, als wurden sie vom Wirbelsturme gepeitscht; endlich will sich das volle Thema entwickeln, aber es kann nicht recht aufkommen in dem herrschenden Tumult. Dergleichen muss man gehört und wo möglich im Orchester mitspielend erlebt haben, um eine Idee zu bekommen von dem grossartig grausenvollen Spiele, welches die Töne hier treiben. Die Stelle macht den Eindruck einer Katastrophe, als ob Himmel und Erde einen Vernichtungskampf mit einander führten. — Die andere Stelle gegen Ende des Satzes ist der basso ostinato, eine zweitaktige Figur, die pp crescendo bis ff sechsmal sich wiederholt, und worüber oben die Blasinstrumente eine wunderbare Klagemelodie führen; dann oben folgt wieder mitten jenen Schmerzensaufschrei, wie sie nur ein Beethoven malen konnte, ohne unkünstlerische Musik zu machen. Die Chromatik feiert hier ihren Triumph, aber sie ist auch an dem Punkte angelangt, wo sie nicht mehr überboten werden kann, ohne den Boden der edlen Kunst aufzugeben.

Im Scherzo zeigt Beethoven, zum letzten Male einmal seine grosse symphonistische Kunst in der Erfindung solcher Themen, die von jedem Instrument können aufgenommen und mit eigenthümlicher Wirkung durchgeführt werden. Das Thema dieses Scherzo beginnt mit einem Motiv in punktirtem Rhythmus, und einem Octavensprung enthaltend. Es giebt nichts Einfacheres als diese Figur, aber gerade diese Einfachheit befähigt sie, überall anwendbar zu sein, selbst die Pauken, die meist in Quinten oder Quarten gestimmt sind, lassen sich diesmal nach Beethoven's Weise auf Octave bequem finden. Nun ist es aber in der That unerhört, was Beethoven aus diesem unscheinbaren Motiv nicht allein thematisch entstehen lässt, sondern was für Wirkungen von schlagendem Humor, ja von mächtig sarkastischem Witz er durch Anwendung der verschiedenen Tonwerkzeuge hervorbringt. Merkwürdig und hier ausser den Humor die sonst so friedfertigen Waldhörner anzuführen, wie sie sich in den Octavsprüngen herumtummeln, ich meine die Stelle im zweiten Theile, wo nach dem piano crescendo das Thema fortissimo übergeleitet wird. — Ausser dem in seinem vielen Verwendungsgeschick kommt Beethoven lieber noch sein Genie in rhythmischen Umbildungen zu statten. Dass es vier und dreitaktige Satzgruppen giebt, hat man freilich vor Beethoven schon gewusst und hat beide Arten angewendet. Aber zum Zweck humoristischen Ausdrucks plötzlich aus dem viertaktigen in den dreitaktigen Rhythmus überzugehen und wieder zurück, das war doch vor Beethoven noch Niemand eingefallen. Diese Stelle (sie befindet sich im zweiten Theil vor jener Stelle der Hörner) ist von drastischem Effect, wenn die spielenden Instrumente, hauptsächlich Pauken, Fagotts und andern Bläsern, das übrige redlich beitragen. Desto schärfer klingt darauf jene fortissimo-Stelle, wo zu dem stets klebenden vollständigen D-moll-Accord der Hörner und Trompeten in jenen erwähnten Octavsprüngen und punktirtem Rhythmus sich das ganze Thema abspielt, das doch auf die drei Hauptaccorde der Tonart gebaut ist. Das ist auch Humor, aber einen Humor dieser Art nennt man im gewöhnlichen Leben »Galgenhumor« und Beethoven kann, wie überhaupt als Erfinder des Humors in der Musik, so auch als Erfinder dieser Art Humors bezeichnet werden.

Reizend klingt darauf das Trio in D-dur, das sich wie ein verfrühtes Siegeslied ausnimmt, aber zugleich durch die Begleitung der Fagotte einen komischen Anstrich erhält.

Wie soll man nun aber das folgende Adagio mit Worten preisen? Beethoven scheint dasselbe geradezu den elyseischen Gesängen abgelauscht zu haben, denn das sind Klänge wie aus einer anderen, besseren Welt, wo alle Leidenschaften schweigen, wo es keinen Zorn und Eifer mehr giebt. So denken wir uns ungefähr die seligen Gestalten, die im Elysium oben lautlose Freude, aber glücklich dahin wallen und uns der fernen Leiden gedenken, von denen sie noch geschieden sind. Dergleichen lässt sich besser empfinden als aussprechen. Fragt man sich aber, durch welche Mittel Beethoven solchen Eindruck hervorbringt, so kommt man in Verlegenheit, und man kann nur sagen: durch die Einfachheit! Eine Melodie in langgezogenen Tönen, in schlichten aber auch eindringlichen Intervallen auf- und absteigend, später figurirt, aber freilich nicht blos verziert, sondern in sich wieder höchst ausdrucksvoll ausgebildet. Dazu eine sehr einfache Harmonie, aus den einfachsten Accorden der Tonart gebildet, aber auch jeden Melodieton nach ung anschliessend, ohne alle leidenschaftlichen Vorhalte oder Vorschläge — dem Allen gehorsam von den gestrigsten, den Streichinstrumenten, die Blasinstrumente blos als Hintergrund oder Staffage, am glockenreinen Satz, frei von Allem, was ein herbe Dissonanz stören könnte — soweit vermag etwa die Analyse des Gründen jener Wirkung beizukommen: das eigentlich Geistige derselben ist unsagbar, es entzieht sich der Ergründung und bleibt als Räthsel vor uns stehen.

Noch auf einige einzelne Momente dieses Adagios lassen Sie mich hinweisen, als auf besonders eigenthümliche und schöne Tongedanken. Es sind dies auch hier wieder, wie bei Beethoven so oft, jene vermittelnden oder Uebergangsstellen und Anhänge oder Codas, welche bei anderen Componisten meist geringfügig behandelt oder kurz und bedeutungslos abgemacht werden. So das edlen und ahnungsvoll verharrenden Einleitungen zu dem zweiten Thema im $^3/_4$-Takt. Dann jener Es-dur nach Es-moll und Ces-dur übergehende Modulation, wo die zarteren Blasinstrumente zu den Motiv des ersten Themas so wundersame Gänge anknüpfen und vom pizzicato der Streicher nicht minder merkwürdig begleitet werden. Ferner der herrliche enharmonische Uebergang zur zweiten Variation der Violinen. Endlich die ganze Coda, besonders aber der glänzliche Schluss mit dem Hörner-Solo und zwischen aus Moll und Dur gemischten Klängen. Beethoven ist in der That ein freigebiger Tonkünstler, der nachdem er das Beste in seinen Hauptmelodien gegeben, nun auch noch in allen Nebenpartien eine Fülle von Schönheiten über uns ausgiesst.

Ich gelange nun zum Finale, welches fast ein selbständiges Kunstwerk zu nennen wäre, wenn nicht in seiner instrumentalen Einleitung Rückerinnerungen an Motive der ersten Sätze, gleichsam Citate, vorkämen. Mit diesem Finale verlassen wir den bedenklichen Boden immerhin subjectiver Auslegungen und betreten insofern festeres Land, als der Text uns ganz bestimmte poetische Vorstellungen übermittelt und wir nur anzusehen brauchen, welche Tonmittel Beethoven verwendet, um denselben musikalisch gerecht zu werden, oder vielmehr um dieselben in eine etwas phantastische Welt, ohne noch in eine höhere Atmosphäre voll Duft und Glanz zu erheben.

Zwar in der Einleitung, die sehr reizgestaltig, stehen wir immer noch ruhend da und fragen uns, was das Alles wohl bedeuten soll. Ich habe meiner Auffassung schon einige Worte geliehen, dass Beethoven nachdem Freude und Leid in schärfsten Gegensätzen besser einander bringen wollte, um dem Ausdruck des endlichen Sieges der Freude noch mehr Wirkung zu geben. Wie er dies anfängt, ist ebenso originell wie grossartig. Wer hat je vor Beethoven in neunter Symphonie mit Orchesterbässen Recitativ spielen lassen? Ist es aber nicht ein

seiner Zug durch Recitative, welche der Gesangsmusik entnommen sind und diese vorzubereiten? Und ebenso gewiss ist, dass sich für diese ungestüm anpochenden Sätze keine anderen Instrumente eigneten als gerade diese Contrabässe und Violoncelle. Der Hauptgrund für Beethoven lag aber wohl auch darin, dass überhaupt die Basspartie im Finale gleichsam den Reigen führt. Die ganze Hauptmelodie zu dem »Freude schöner Götterfunken« tritt zuerst instrumental in den Bässen als Solo auf. Der Beginn des Gesanges ist ein Bass- oder Bariton-Solo, und abermals ist es die Bassstimme, welche jene Melodie zuerst als Unterstimme des Satzes intonirt.

Wunderbar ist nun der Uebergang aus dem bangen Moll, in welchem sich jene Recitative zuerst bewegen, zum hellen Dur, nachdem das Freudenmotiv sich in vier Takten hat vernehmen lassen. Und nicht minder schön der Aufbau des aus ansteigenden Themen von unten nach oben, sowohl die dreistimmige Ausführung, wo Violoncelle und Bratschen die Melodie in der Tenorlage bringen und zwischen ihnen und dem Bass die Fagotte eine eigenthümliche Mittelstimme spielen, als auch die folgende vierstimmige mit der herrlichen Gegenmelodie des Violoncells. Vom *pianissimo* bis zum *ff* sich erhebend, zeigt dieser Satz schon ohne Gesang, wie Instrumente Freude ausdrücken können.

Ich komme endlich zu den Vocalsätzen, die jedoch noch einige Male durch instrumentale Ritornelle, Einleitungen u. s. w. unterbrochen werden. Beethoven hat von den acht Strophen des Gedichts nur drei nebst einem Chor-Refrain benutzt, dies Alles aber in völlig freier Ordnung. Zur Ausführung bedurfte er nun eines Hauptthemas, das verschiedene Umbildungen erfuhr, dann noch eines oder zweier Nebenthemas als Contrast, und der contrapunktische Meister in ihm verlangte, dass mindestens zwei dieser Themen auch könnten zugleich gesungen werden — es musste also etwas doppelter Contrapunkt dabei sein, welcher die beliebige Versetzung der Stimmen über einander weg möglich macht. Beethoven fand diese Themen, indem er der Hauptmelodie »Freude, schöner Götterfunken« u. s. w. als Motiv zu »Seid umschlungen« entgegen stellte und dasselbe so einrichtete, dass es mit jener Melodie zu gleichzeitiger Combination gebracht werden konnte. Die vorhin erwähnten »Umbildungen« des Hauptthemas fand er in variationenartiger Figurirung und in rhythmischer Umgestaltung. Zu jener gehören die Stellen des Soloquartetts (später auch vom Chor gesungen) »Freude trinken alle Wesen« u. s. w., zu dieser der marschartige Satz B-dur $^6/_8$ Takt, wo die Umwandlung in Tripel-Rhythmus mit Synkopen das Thema vollständig neu erscheinen lässt, dann jene Doppelfuge D-dur $^6/_4$, wo die Umbildung weniger stark ist. Zu diesem thematischen Stoff kommt noch eine selbständige Betonung jener Worte, die auf Beethoven selbst einen bedeutenden Eindruck gemacht haben mögen und die er uns wieder in ausdrucksvollen Motiven umschlingt: »Ihr stürzt nieder, Millionen« u. s. w. — Betrachten wir dies Alles mit dem poetischen Auge, so finden wir nicht, dass das Ganze dem Sinne des Gedichtes sehr entsprechend, aber Einzelnes ist von so eigener Wirkung auf Phantasie und Gefühl, dass man sich auch hier nicht Rechenschaft zu geben vermag über die geheimen Ursachen dieser Wirkungen. So erstens jener Marsch in B-dur. Wie malerisch ist er angelegt! Die Worte des Gedichts »Freudig wie ein Held zum Siegen« haben offenbar in Beethoven's Fantasie das Bild des Siegeszugs eines Helden erweckt. Zuerst hört man, wie von Weitem, nur den Bass, dann etwas mehr, endlich scheint der Aufmarsch um eine Ecke zu biegen, der Schall kommt plötzlich kräftiger an uns, und die Melodie, die in bacchantischem Rausch angeweht scheint, ertönt in den hierfür so passenden Holzblasinstrumenten und Hörnern, mit dem Zubehör der sogenannten Janitscharenmusik. Ein Tenorsolo, den wohl der Helden selbst oder dessen Herold andeuten soll, tritt ein, gefolgt vom Männerchor, das Alles im Rahmen der so reizend umgeformten Freude-Melodie. Zuletzt geht Alles in ein echt bacchantisch-wildes Wesen über, die Instrumente toben sich in einer Fuge aus, deren Thema ebenfalls aus dem Freude-Motiv gebildet ist, bis der volle Chor wieder mit dem einfachen Thema eintritt, wozu aber das Orchester sein wildes Treiben fortsetzt. Da plötzlich verstummt Alles, und die Männerstimmen, gleichsam ein Priesterchor, der bloss im Einklang singt, wie die alten Griechen, intonirt das »Seid umschlungen, Millionen«, welches eigenthümliche Motiv zum vollen Chor wiederholt wird. Was aber nun folgt, ist höchst eigenthümlich. Hat Beethoven an die unvermittelten Dreiklänge der Palestrinazeiten, oder an noch frühere asiatische Seltsamkeiten gedacht? Jedenfalls fühlen wir uns in eine ganz fremde Welt versetzt, wenn Beethoven seine Tenore und Bässe bei den Worten »Brüder, überm Sternenzelt« in einer sehr fern liegenden Tonart eintreten lässt, und wie Orgelbrausen in einer Kirche klingt darnach das volle F-dur des Chores. Hierbei hat es aber nicht sein Bewenden: die Stelle wird immer merkwürdiger und schöner, zuerst jener wunderbar demüthige Gesang in G-moll »Ihr stürzt nieder«, der in einer Kirchenmusik nicht andächtiger könnte ausgedrückt sein, dann jene Schwebungen der Harmonie durch lauter fragende Dreiklänge bis hinauf zum Es-dur, wo sämmtliche Stimmen ganz hoch oben das »über Sternen muss er wohnen« *ff* intoniren. Da löst sich plötzlich die Vorstellung der Erhabenheit in die Vorstellung der Unendlichkeit und der eigenen Nichtigkeit auf, ein Accord, der sich gleichsam bis an die Grenzen des Möglichen aufbaut, ertönt *pp* mit einem geheimnissvollen Zittern der Violinen, das dem Zittern des Sternenlichtes gleicht, und dieser Accord bleibt unverrückt stehen, sich selbst gleichsam ins Unendliche ausdehnend. Von dieser Stelle kann man nicht anders als mit Bewunderung stehen, mit Bewunderung darüber, welch hohe Vorstellungen die Musik in der Hand eines grossen Meisters passende und ergreifende Töne zu leihen vermag.

Mit der folgenden Doppelfuge nimmt Alles einen sich immer steigernden dithyrambischen Zug und Charakter an. Doch benutzt Beethoven die Worte »wo dein sanfter Flügel weilt« noch zu einem wunderbaren Intermezzo, indem er die vier Solostimmen (mit plötzlicher Wendung aus D-dur nach H- und H-dur und ebenso plötzlichem langsamem Tempo) zu einer höchst ausdrucksvollen Malerei jenes »sanften Flügels« verwendet, dessen Bild der Dichter gebraucht, um die leise Wirkung der Freude, dass die Menschen Brüder werden, anschaulich zu machen. — Nun aber geht Alles in tollen Jubel über, man wird beim Hören selbst mit in den Strudel gerissen, so dass man am liebsten mitjauchzen und mitjubeln möchte. Dieses bacchantische Wesen, das alle Besonnenheit ausschliesst, muss nach den Vocalsätzen Beethoven's an dieser Stelle rechtfertigen oder entschuldigen; musikalisch und gesanglich kann man dies freilich nicht, und in aller Bescheidenheit gegenüber dem grossen Genius wäre vielleicht die Frage erlaubt, ob dieselbe Wirkung nicht mit zu sich besseren Mitteln hätte erreicht werden können *).

Den unmittelbaren Eindruck des grossartigen Werkes werden wir nächsten Sonntag durch eine voraussichtlich vortreffliche Aufführung selbst erleben. Möglich, dass ein Erinnern an andere Bilder in Ihrer Phantasie aufsteigen werden als die, welche ich als die meinigen mitgetheilt habe. Denn die Instrumentalmusik wirkt auf verschiedene Menschen verschieden. Aber darin werden Sie mit mir übereinstimmen, dass das Werk uns

*) Dass der Vocalsatz Beethoven's hauptsächlich überhaupt nicht war, wird wohl gegenwärtig von allen gebildeten Musikern zugegeben.

nicht blos einen hohen musikalischen Genuss gewährt, sondern dass er auch erhebend und beseligend auf den ganzen Menschen wirkt. Aus den Gefühlen des Schmerzes werden wir hinauf gehoben bis in die Regionen der höchsten Freude, und wir empfinden die letztere um so stärker, je tiefer wir uns vorher in das Leid versenkt haben. Beethoven predigt hier in Tönen die alte Wahrheit, dass Friede und Freude das Ideal sind, dem alle Menschen zustreben. Aber nicht Wohlleben, Leichtsinn und Gleichgültigkeit führen uns dahin; es wird nur durch Kämpfe und Schmerzen, zuweilen durch derbe Entbehrungen errungen. Und so sagt auch Beethoven in dem schmerzlichen Partien unserer neunten Symphonie nichts Anderes, als was Goethe seinem alten Harfner in den Mund legt: »Wer nie sein Brot mit Thränen ass, wer nie die kummervollen Nächte auf seinem Bette weinend sass, der kennt euch nicht, ihr himmlischen Mächte!«

Vom Verhältniss der Musiker zu den musikalischen Gelehrten.

Schon mehrfach haben wir Gelegenheit gehabt, die ungünstige Lage der musikalischen Kunst im Vergleich zu der der bildenden hervor zu heben. Dies betrifft hauptsächlich die gelehrte oder wissenschaftliche Seite derselben. Der Nachtheil ist keineswegs wie ein unabwendbares Verhängniss über uns gekommen, im Gegentheil, wir betragen uns noch tagtäglich so, dass wir ein solches Schicksal durchaus verdienen. Jetzt läge es grossentheils bereits in unserer Hand, das Verhältniss zu ändern, aber wie es scheint, wollen wir es nicht ändern.

Wenn irgend eine Kunst, so ist die Musik bei den anstrengenden, aufreibenden und unausgesetzt fortzuführenden technischen Uebungen auf Arbeitstheilung angewiesen. Auch der gelehrte Theil derselben hat Schwierigkeiten zu überwinden, mit denen sich keine andere Kunstwissenschaft vergleichen kann. Ein grosser Theil solcher Schwierigkeiten wird ewig bestehen bleiben, denn er hängt mit den Eigenthümlichkeiten dieser Kunst zusammen; und was davon mit der Zeit erleichtert werden kann, ist nur unter der einen Bedingung zu bewerkstelligen, dass sich Männer finden, welche ausschliesslich diesem Gebiete und der Abfassung musikalischer Schriften ihre ganze Kraft widmen.

Und eben hier ist es, wo die unverständige Opposition der praktischen Musiker ein grosses Hinderniss bereitet. Mit der weiteren Verbreitung einer allgemeinen Bildung und der grösseren Leichtigkeit, auch wohl Sorglosigkeit, im schriftlichen Ausdrucke und dem erwachten Verlangen des grossen Publikums, über das in Concerten und Theatern Gehörte auch durch Schriften aufgeklärt zu werden, hat sich eine sogenannte gebildete Musikliteratur hervor gethan, die besonders von Musikern in mässiger Stellung vermehrt wird. Diese Autoren muss man nach ihrer eigentlichen Natur als zwiegeschlechtig bezeichnen; beide Theile der Kunst, den praktischen wie den gelehrten, vertreten sie bis zu einem gewissen Grade, und dem entsprechend sind auch ihre Kenntnisse nur erhoben. Aber gerade diese Schriftsteller lassen sich — im Gegensatze zu den Gelehrten — als die eigentlichen »Männer vom Fach« vorführen, weil sie vielleicht in ihren Clavierstunden einen guten Fingersatz lehren oder sonstige technisch-musikalische Dinge bemerken; nun auch, wenn sie ein Buch über einen weitgreifenden historisch-musikalischen Gegenstand abfassen, sofort wissen, was zur Sache gehört und was nicht.

Unklarheiten über das rechte Verhältniss, in welchem der ausübende Musiker und der musikalische Schriftsteller zu einander stehen sollten, herrschen gegenwärtig fast noch allgemein. Aber seit langer Zeit haben wir so Gesetzen jener zwie-geschlechtigen Musikschriftsteller nichts gelesen, was so summarisch ausgedrückt wäre, wie eine Recension von dem Badener Musikkritiker Herrn H. Ehrlich in einer unserer besten Wochenschriften, Lindau's »Gegenwart« (Nr 53 vom vorigen Jahre). Es handelt sich dort um die Besprechung eines neuen Buches von Emil Naumann, betitelt »Italienische Tondichter von Palestrina bis auf die Gegenwart«. Dass der Autor Berliner königlicher Professor und zugleich Hofkirchenmusikdirector ist oder heisst, wird uns hierbei keineswegs verschwiegen, man darf sich also einigermaassen einen Mann vorstellen, der ein hohes Haus macht. Dieser Herr Emil Naumann hat sich in allen seinen Schriften als ein Mitglied der zwiegeschlechtigen Zunft verrathen, deren Producte mit unserer Zeit gekommen sind und auch wieder vergehen werden, und zwar repräsentirt er in diesem Kreise die vornehmeren Schichten. Wir haben die Bücher mehrfach zur Hand genommen, um in ihnen etwas zu finden, was uns zu einer empfehlenden Anzeige veranlassen könnte, sind aber durch den wahrgenommenen Mangel selbständiger Studien der behandelten Gegenstände (oder Fächer, wenn dieses Herr Ehrlich lieber hört) und daraus resultirenden Urtheilslosigkeit immer wieder mit Stillschweigen davon gegangen. »Tondichter« schreibt Herr Naumann; zwanzig Jahre früher würde es noch anders gelautet haben. In einem voraufgegangenen grösseren Werke ist viel von »Cultur« und allem sonstigen Wortluxus unserer Tage zu finden, aber nichts was irgend eine gesetzte oder gelehrte Selbständigkeit verriethe, alles ist angelernt, zusammengelesen, angelesen, mitunter ganz geschickt reproducirt, daher des Beifalles gewisser Leserkreise nicht unwerth. Wie gesagt, wirklich zu loben fanden wir nichts daran, aber es fiel uns auch nicht ein, dagegen Front zu machen; die Welt hat vielerlei Bedürfnisse und in ihrer Breite Raum für Alles. Ein Zeugniss wird hier erst dagegen abgelegt, nachdem wir dazu herausgefordert sind; und auch jetzt handelt es sich lediglich darum, den Schaden abzuwenden, welchen Recensenten-Launen anrichten könnten.

Die gesuchte, natürlich im Trompetentone gehaltene Anzeige des Buches von Naumann beginnt mit einem Satze, der für die Art, wie die erwähnten Kreise über musikalische Literatur denken, charakteristisch ist: »Es ist immer erfreulich und nützlich, wenn ein hochgebildeter Tonkünstler, wie Naumann, ein Buch über musikalische Angelegenheiten veröffentlicht, wenn also der berufene Fachmann das Publikum über das belehrt, was er gründlich versteht.« Ein Buch über musikalische Angelegenheiten! Die Belehrung eines »berufenen Fachmannes über das »was er gründlich versteht«! Beruf und gründliches Verstehen sind nur auf eine einzige Art wirklich zu beweisen, nämlich durch die Leistung. Herr Ehrlich stellt aber die Sache auf den Kopf und beweist beides durch die Voraussetzung. Er argumentirt nicht, wie bisher die ganze Welt: »Wer eine gediegene, von gründlicher Sachkenntniss zeugende Schrift über einen musikhistorischen Gegenstand veröffentlicht, der beweist damit, dass er für das betreffende Gebiet als ein berufener Fachmann angesehen werden muss, welcher seine Sache gründlich versteht« — sondern er dreht den Spiess um und sagt: »Weil ich aus persönlicher Bekanntschaft weiss, dass Herr Naumann ein Tonkünstler (vermuthlich auch Tondichter) ist, und zwar ein hochgebildeter, so erkläre ich ihn, sobald er die Feder ansetzt um ein Buch zu schreiben, für einen berufenen Fachmann, der Gegenstand, welchen sein Buch behandelt, versteht er gründlich, weil er ein Musiker von Profession ist.« Das ist diejenige Logik, die mit dem Kopfe unten steht. Dazu giebt es auch ein Sprüchwort, nach welchem der Verstand folgt, sobald nur erst das Amt erworben ist; denn hiernach würde man nicht nur eine gründliche Sachkenntniss hinzutun für das amtliche Gebiet seiner amtlichen Anstellung — Herr Naumann also für Alles was der

stück von Kirchenmusik hören und wenn er —, sondern jeder Segen an Gründlichkeit erstreckte sich dann auch auf alle Auslehrten, die der Autor hinausmusend in angrenzende Gebiete unternimmt. Dem Menschen wäre es leicht gemacht zur Wahrheit zu gelangen, wenn es auf diesem handwerksmässigen Wege ginge. Er brauchte dann nur rechtzeitig in eine ordentliche Zunft einzutreten, so würde ein gründlicher Geist ihn erleuchten und auch für diejenigen Gebiete zum Fachmanne stempeln, in welchen er niemals Fachkenntnisse sich erworben hat. Aber so leicht geht es leider nicht. Die menschliche Beschränktheit offenbart sich auch darin, dass man bisher nur ein einzelnes Gebiet erkennen oder beherrschen habe, und dass ein Hinübertreten auf ein anderes, auch auch ein angewandtes Arbeitsfeld nur dann erfolgreich ist, wenn hier in derselben Weise die Thätigkeit ganz selbständig von vorne anfangend zu Ende geführt wird. Und das ist eine gar weise Ordnung, weil damit jede Leistung eine individuelle That bleibt, in welcher sich die volle Kraft des menschlichen Geistes offenbaren kann; allem fachmännischen Dünkel wird zugleich der Boden entzogen, denn sobald derselbe im Vertrauen auf eine gelungene Leistung sich irgendwo geltend macht, kann man sicher sein, dass er durch ein misslungenes Product sofort gestraft wird. Musikhistorische Arbeiten kann Jeder mit Erfolg ausführen, der die nöthigen Fachkenntnisse dafür erwirbt und in der Darstellung sachgemässe zu Werke geht. Aber diese durchaus nöthigen Fachkenntnisse sind für die verschiedenen Arbeiten sehr verschieden. Der Bibliograph kann mit einer summarischen Kenntniss der musikalischen Gattungen auskommen, muss dafür aber in den übrigen gelehrten Fächern gleichmässig bewandert sein, denn seine wissenschaftliche Aufgabe und Bedeutung ist, die musikalische Literatur nach den gleichen, für alle Gebiete gültigen bibliographischen Grundsätzen zu behandeln. Der Forscher und Sammler einer weltlicher oder geistlicher Gesänge (Volkslieder) braucht nur denjenigen musikalischen Kenntnissen, welche heute Marktpreis haben, nur das Wenige zu besitzen, was ihn befähigt, seine Melodien technisch zu verstehen. Daneben muss er alte Handschriften lesen, auch immerhin ihres Alters abschätzen, die uns fremd gewordenen Notenzeichen entziffern und vieler Mittel zur Auffindung seiner Schätze mit Umsicht sich bedienen, kleiden lauter Dinge, mit denen sich Niemand den Kopf zu beschweren braucht, der preussischer Hofkirchenmusikdirector oder musikalischer Hoftreat der »Gegenwart« ist, die aber auch noch Niemand deshalb weiss, weil er diese Posten bekleidet. Der Engländer Chappell hat mit solchen Musikkenntnissen, die nicht über den einstimmigen Satz hinausgehen und unermüdlichem Fleisse, seine schöne Sammlung englischer Melodien aus sechs Jahrhunderten zusammen gebracht, dann aber in Ueberschätzung seiner Fähigkeiten eine allgemeine Geschichte der Musik in mehreren Bänden begonnen, für welche er weder die musikalischen noch die historischen Kenntnisse besitzt. Der Arbeiter auf dem ganzen Felde der alten Kirchenmusik kann ein vollendeter Fachmann sein, ohne mit dem modernen ausübenden Musiker in Theatern, Concerten und Gesellschaften mehr als die Bodennote der Kunst gemein zu haben. Aber daneben muss er die kirchlichen Liturgien und alten Notenschriften, die Musikpraxis, namentlich die Sängerweisen der damaligen Zeit, besonders aber die Lehren der gleichzeitigen Theoretiker gründlich kennen; dann ist er im Stande sein Gebiet mit einer Selbständigkeit zu beherrschen, welche ihn von der gegenwärtigen Musikübung völlig unabhängig macht. Wir wollen hier beispielsweise den sel. Proske in Regensburg anführen. Angenommen, derselbe hätte von unserer gesammten Instrumentalmusik nichts gewusst (und vielleicht hat er sich niemals darum gekümmert), würde man diesen bei der Herausgabe der alten Tonsätze und Motetten im Geringsten herabzudrücken

dorisch gewesen sein? Andere musikhistorische Aufgaben, welche sich mit Formen befassen, die mehr oder weniger auch noch die gegenwärtig üblichen sind, erfordern natürlich insofern eine genauere Bekanntschaft mit der modernen Musiktechnik, aber stets sind hierbei zugleich so viele speciell in dem gewählten Gegenstande begründete Kenntnisse nöthig, dass der Schwerpunkt der Leistung immer in der Lösung von Problemen liegt, die dem betreffenden Objecte individuell aufgedrückt sind. Mit anderen Worten: die Aufgabe, welche hier gelöst werden muss, ist nicht eine musikalische, sondern eine kunsthistorische, nicht eine künstlerische, sondern eine wissenschaftliche. Es ist hier nicht die Rede von wissenswerthen, sondern nur von durchaus nothwendigen musikalischen Kenntnissen; diese sind beschränkt und niemals bei zwei musikhistorischen Arbeiten dieselben. Noch weniger soll damit gesagt sein, dass ein reicherer Schatz des musikalischen Wissens nicht förderlich sei, oder gar ein Gegensatz zwischen Musikern und musikalischen Gelehrten aufgerichtet werden, denn ein solcher Gegensatz existirt in unserer Auffassung überhaupt nicht.*) Wer irgend eine musikalische Aufgabe musikalischer oder schriftstellerischer Art genügend bewältigt, der ist in seinem Fache ein Musiker; aber damit dass er es in Einem Fache ist, darf er noch nicht den geringsten Anspruch erheben, es auch in einem anderen sein zu wollen. Die musikalischen Kenntnisse für sind gelehrte Thätigkeit in der Musik können beschränkt, aber sie müssen ausserordentlich sicher sein; sie müssen sich zu Kenntnissen erheben zu Grundsätzen, deren Illustration oder Erklärung dann das historische Werk bildet. Nur Diejenigen besitzen das Zeug zu einem bedeutenden musikalischen Schriftsteller, welche eine solche feste Basis erlangt haben. Bei den Schriftstellern auf allen anderen Gebieten der Kunstgeschichte verhält es sich ebenso.

Hören wir aber Herrn Ehrlich weiter; er stellt sich die Sache freilich etwas anders vor. »Eben gerade der Tonkunst — sagt er — ist das wenig glückliche Loos beschieden, dass vorzugsweise ihre Künstler und deren Schöpfungen von Gelehrten und Ungelehrten anderer Fächer als Gegenstand weitausgreifender Forschungen, langathmiger bibliographischer Beschreibungen und ästhetischer Abhandlungen gewählt werden.« Wir glaubten bisher immer das Gegentheil beklagen zu müssen. Berührte ein Gelehrter eines anderen Faches bei seinen Studien die Musik, so ging er fühllos an ihr vorüber, »weil ich nicht musikalisch bin«. Das thaten oben die Bedeutendsten, die uns hätten nützen können. So sammelte ein Uhland die Texte unserer Volkslieder und schrieb einige tausend Seiten Anmerkungen dazu, von denen fast keine einzige sich mit Musik beschäftigt. So erklärten grosse Theologen und Philologen unermüdlich alte Dogmen oder Sprachformen, aber die Nachrichten oder Denkmale der Musik der alten Zeiten wurden bei Seite

*) In den anderen Künsten hat das richtige Verhältniss zum grossen Gewinne der praktischen wie der gelehrten Thätigkeit längst bestanden. Es macht uns Vergnügen, als einen neuen Beweis dafür die folgende Nummer für der »Gegenwart« anzuführen, in welcher M. Carriere zwei Werke über Kunst, das eine (Abhandlungen zur Kunstgeschichte als angewandte Aesthetik) von dem bekannten Philosophen und Universitätsprofessor Herm. Grimm, das andere (Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts. Studien und Erinnerungen) von dem Maler Friedr. Pecht, mit diesen würdigen Worten einführt: »Das Buch eines Philosophen und das eines Künstlers, das eine der Architektur des Mittelalters und den grossen Malern der Renaissance, das andere den zeitgenössischen Meistern seit Cornelius gewidmet, das eine um den Begriff des Stils und die allgemeinen Grundzüge seiner Entwicklung, das andere um die persönlichen Lebensbezüge und die eigenthümliche Darstellungsweise neuerer deutschen Architekten, Bildhauer und Maler bemüht: jedes in seiner Art tüchtig und willkommen.« S. 442.) Wann wird das Ganze, so hilft es nichts, man wird meiden auf die übrigen Künste. Sind wir im Musikalischen wohl jemals zu einer solchen Friedensharmonie gelangen werden?

geschehen. Die Wissenschaften müssen aber eine lebendige Kette bilden und sich die Hand reichen; dies ist durchaus ein gemeinsames Interesse. Und bei solchem Zustande soll gar der Tonkunst das ausnahmsweise unglückliche Loos zugefallen sein, von Irrenden Händen beschrieben zu werden? So sind es am Ende wohl gar unsere Dichter gewesen, nicht die Philologen, welche die Grundlagen und Vorbilder ihrer Kunst, die Gedichte des Alterthums herausgegeben und erklärt haben! Oder die Baukünstler, Sculptoren und Maler, nicht die Kunstarchäologen, denen wir die Veröffentlichung und Beschreibung der alten Denkmäler der bildenden Kunst verdanken! Selbst in Beschreibungen der neueren Kunst ist die Thatsache unzweifelhaft, dass nicht der Künstler, sondern der Gelehrte den Vorrang hat. In allen Gebieten aber, die vollkommen abgeschlossen der Vergangenheit angehören, macht sich das Uebergewicht des Mannes der Wissenschaft in einem solchen Masse geltend, dass die Meinung des Künstlers fast ohnmächtig dagegen ist. Als ein starkes Beispiel wollen wir die heftigen Streitigkeiten über Homer und seine Gedichte anführen, welche ein halbes Jahrhundert lang gedauert haben. Der Philolog Friedrich August Wolf gab mit seiner Theorie von homerischen Liedern den Anstoss dazu. Seinem Zeitgenossen Goethe war diese Theorie sehr unbehaglich, und es liess es nicht an Protesten fehlen; und was haben sie genutzt? Die einmal in den Fluss gebrachte wissenschaftliche Bewegung ist dadurch weder zum Stillstand noch zum Abschluss gekommen; so wenig, dass noch nach 30 Jahren Lachmann Wolf's Theorie auf das Nibelungenlied anwandte, und wenn endlich eine gewisse Lösung und Ausgleichung erzielt wurde, so geschah es lediglich durch diejenigen, welche die ganze Frage angeregt hatten, durch die Philologen. Wenn irgendwo der Künstler als Schriftsteller in seiner Kunst hervorragend oder tonangebend zu Worte kommen durfte, sollte man meinen, so müsste es in der Schilderung des Entwicklungsganges seiner Kunst sein; und dennoch wird ihm diese unbestreitbar von Gelehrten gestreift, die meistens mit ihm durch Erzeugung von Bildern, Dichtungen oder Compositionen in Concurrenz getreten sind. Die Geschichte einer Kunst liegt nirgends in Denkmalen fertig vor, sie muss erst geschaffen werden, eben als Geschichte, und dies ist eine geistige That, welche zu vollbringen allein der Mann der Wissenschaft die richtigen Hülfsmittel besitzt. Wenn hierüber der geringste Zweifel zulässig wäre, so würden wir damit bekennen, dass unser gesammtes Schriftthum über Literatur und bildende Kunst bisher in verkehrten Händen gewesen ist.

Vielleicht findet der Leser nun ernsthaft sachliche Widerlegung hier nicht am Orte, wenn er aus den folgenden Aeusserungen des Herrn H. E. ersieht, dass derselbe seine Polemik nur zur Verletzung und Schädigung gewisser Persönlichkeiten zu Papier gebracht hat. Er führt unmittelbar so fort: »Wenn irgend ein Stuben- oder Gymnasialgelehrter, der in dem, was er eigentlich leisten soll, nichts geleistet, und einen dickleibigen Band mit allerhand Phrasen über irgend einen alten oder neuen berühmten Musiker in die Welt setzt, so kann er mit Gewissheit rechnen, dass er Aufmerksamkeit erregt, und wenn er dabei nur die richtige extreme, absprechende Vortragsweise mit den nöthigen schönen Redeschnörkeln zu verbinden versteht, dann kann er auch den Erfolgen, selbst bei vielen Fachmusikern sicher sein. Denn es giebt der letzteren genug, denen jegliches Geschreibe des Nichtmusikers über ihre Kunst willkommener ist, als das mit Kenntniss gefüllteste des Fachgenossen.« Klingen diese Worte nicht wie eine komische Ergebene Bestätigung dessen, was wir vorhin bemerkten? Wäre dieser unverbesserliche Hang selbst bei vielen Fachmusikern, auf dasjenige, was ein ferner stehender Gelehrter über geschichtliche Gegenstände ihrer Kunst vorträgt, lieber zu hören, als auf die Expectorationen ihrer Genossen über den gleichen Gegenstand? Leitet sie vielleicht das instinctive Gefühl, sie könnten von dem Ersteren Neues hören und rücksichtslose, wenn auch nicht unfehlbare Wahrheit, während die Ansichten ihrer Collegen durch die Brille seiner Praxis getrübt oder doch durch den unvermeidliche Enge seines künstlerischen Wirkungskreises beschränkt und dadurch entwerthet sein möchten? — Was nun den »Stubengelehrten« betrifft, so ist der Unterzeichnete dem Recensenten sehr erkenntlich dafür, vielleicht macht er mir noch die Freude, es in meiner Stubenluft einmal zu versuchen, wenn er von Berliner Lectionen, Concerten und Berichterstattungen recht müde geworden sein sollte. »Irgend ein Gymnasialgelehrter, der in dem, was er eigentlich leisten soll, nichts leistet«, wird sich auch zu trösten wissen, wenn er auch nur mit einem früheren Leidensgefährten Namens Johann Winckelmann, der als Conrector irgendwo in der Altmark viel zu sehr mit Nahrungssorgen und hochstrebenden Grillen beschäftigt war, als dass er in dem Amte, für welches er pflichtmässig etwas leisten sollte, irgend etwas geleistet hätte. Er ging auch nach einigen Jahren davon, hat aber seinen guten Ruf doch so ziemlich wieder hergestellt durch allerlei Bücher über bildende Kunst, für welche ihm heute noch in Winckelmann-Festen Lob- und Dankopfer dargebracht werden, besser ist dieses eigentlich ein Unfug, welcher doch Herrn Ehrlich nur daraus erklärt werden kann, dass die bessersituirten Fachleute einen wahren Kitzel haben, von Stubenoder gewesenen Gymnasiallehrern dicke, phrasenreiche Bücher über ihre Kunst zu lesen, viel lieber als von ihren Collegen, obwohl letztere durch anstrengende Erlernung doch das Object »gründlich« verstehen und wissen, was zur Sache gehört und was nicht. Denn es ist ja bekannt genug, dass auch Winckelmann kein Fachmann war, sondern ein Bücherwurm und Phantast, dass er nicht die Fähigkeit besass, an einer beschädigten Statuen, welche er mit Lobreden mit schönen Redeschnörkeln bedachte, auch nur einen Finger zu ergänzen, sondern in den Werkstätten befreundeter Bildhauer über die bestimmten technischen Ausdrücke sich Raths erholen musste, und zudem, dass seine Ansichten eben nur Ansichten eines einseitigen und schönrednerischen Nichtkünstlers sind, was allein schon aus den Kritiken Lessing's und Goethe's ersehen werden kann. So etwa würde in Herrn Ehrlich's Muttersprache die Kritik über diesen Mann lauten, den wir jetzt allgemein als einen Kunstheroen verehren, obwohl er niemals den Pinsel oder Meissel führte. Dies giebt uns auch einen sehr zuverlässigen Massstab in die Hand, um die Tiefen einer solchen Kritik ergründen zu können, und es dürfte daher begreiflich sein, warum wir nicht gewillt sind, uns durch dieselbe den Muth rauben zu lassen.

Freilich Herr H. Ehrlich hat es darauf abgesehen, uns ganz und gar in das Nichts zu befördern, denn er fährt fort: »Jahn's vortreffliche Mozartbiographie, ein Meisterwerk ihrer Gattung, ist eine vereinzelte Erscheinung unter den Erzeugnissen der gelehrten Nichtmusiker; sie ist vielfach überboten worden in Emsigkeit, in Schönrederei, in Anhäufung unbeträchtlicher Data, aber nie nicht unerreicht in ihrer Klarheit und objectiven Darstellungsweise. Ebenso wie nicht blos Gelehrte, deren Leistungen im eigenen Fache nie aus bescheidener Verborgenheit herausgetreten sind, haben solche Erfolge zu verzeichnen, auch hochgefeierte, sehr berühmte Namen .... Darum begrüsst der Verfasser dieser Besprechung mit doppeltem Vergnügen ein Buch, wie das Naumann's, welches die gründliche Fachkenntniss mit der lebendigen Vertiefung des einseitig gebildeten Mannes vereinigt, und ein neues Feld ästhetischer Betrachtungen und Forschungen eröffnet.« Ueber Jahn's bekanntes Werk sollten alle diejenigen, welche auf diesem Felde neben und nach ihm arbeiteten, wohl keiner Belehrung bedürfen, da sie es durch mehrjährigen Gebrauch genugsam erprobt haben.

ist es das beste seiner Art, so haben wir nichts dagegen. Uns wird nun dieses Lob etwas verdächtig, weil es aus dem Munde eines verletzten Chores erschallt, von dem jeder Einzelne, was die Leistungen in diesem Fache anlangt, wie aus bescheidener Verborgenheit herausgetreten ist. Soll aber Jahn's Vorzug ... auch darin bestehen, dass er »Ausbreitung unbeträchtlicher Dinge vermieden hat«, so wüssten wir nicht was im Einzelnen nachzuweisen, dass er solche Nebensächlichkeiten sogar ganz ungeprüft und zum ... hundertfach ausgeführt hat, sondern er selbst hat dieses zugestanden, indem er bei der zweiten Ausgabe ganze Partien zusammenstrich. Im Uebrigen wird die neue Mozart-Ausgabe Jedermann in den Stand setzen, seine Biographie als ein kunsthistorisches Werk prüfen zu können, was bisher nicht der Fall war. Wir haben für Jahn's Verdienste ein lebhaftes Gefühl und haben uns niemals in Gegensatz zu ihm gesetzt; an sehr auch ungerechte Recensenten unsere Empfindlichkeit an ... suchten; aber wir sind nicht gewillt, in der landläufigen Lobhudelei ... Jahn zeigte als musikalischer Schriftsteller denselben Vorzug, welche ihm als Philologen eigen waren. Aber er war kein Mann von weittragenden historischen Ideen. Im philologischen Fache stand Ritschl als der umfangreichere Geist neben ihm; im Felde des musikalischen Schriftstellers war der schwerfällige Carl von Winterfeld eine weit tiefere Natur. Dieser war allerdings einseitiger, aber auch in der Geltendmachung eines einseitigen Standpunktes gehört eine geistige Kraft, die nicht Jedem beschieden ist, und sich im Verfolgen der Wahrheit nicht vor der Einseitigkeit zu fürchten, ist ein einfaches Gebot des menschlichen Wollens, denn über das Resultat richtet immer erst die spätere Zeit. — Was nun aber Herr Ehrlich uns lebenden Musikschriftstellern Bitteres sagt, das thut uns leid wegen der hand gegebenen Gesinnung, ohne uns im Uebrigen zu berühren. Denn er spricht über Bücher, die er nicht gelesen hat, oder die er, wenn er sie gelesen hätte, nicht beurtheilen könnte, da er die musikalischen Werke und sonstigen Dinge, welche sie behandeln, nicht kennt und anscheinend auch nichts von ihnen wissen will. Ausser gutem Willen gehört zum Lesen auch noch Zeit, zur Durchsicht musikalischer Bücher und der ihnen zu Grunde liegenden Tonwerke viele Zeit, zum Abwägen eines gerechten Urtheils Besonnenheit — lauter Artikel, die Herr Ehrlich offenbar nicht auf Lager führt. Um nun wenigstens sein gutes Herz zu zeigen, bringt er uns musikalischen Gelehrten eine Katzenmusik mit Trompeten instrumentirt, und das alles anscheinend für ein Buch, welches zum Zwecke des Vorlesens vor einem gemischten Publikum aus lauter abgeleiteten Quellen zusammen gestellt ist. Diese Quellen sind aber sämmtlich von Denen eröffnet, welche hier als kenntniss- und urtheilslose Nichtsthuer geschmäht werden. *Chr.*

Berichte

Leipzig, 21 Januar

In voriger Woche ging hier im vierzehnten Gewandhausconcerte am 18. Januar die erste Symphonie von Johannes Brahms unter des Componisten eigener Leitung vom Stapel. Die Aufführung, wie gleich bemerkt sein soll, gestaltete sich zu einem vollständigen Triumph für den Tonsetzer. Kann nicht in Abrede gestellt werden, dass das Werk manche Anklänge an einzelne symphonische Schöpfungen unserer Meister enthält — Brahms sich noch nicht so leicht zu unbedeutender Schwerverständlichkeit versteht, um sich durch solche bei der Menge zu insinuiren, sondern in seinen Intentionen oft erratisch und aufgewühlt sein will, so muss man doch zugestehen, dass sich in der in Rede stehenden Symphonie ein bedeutender Tonsetzer und zugleich ein gesunder, männlich starker Geist offenbart, und dass dieselbe den ernsteren Hörer durch ihr kraftvolles Wesen packen wird, wie auch der durchschlagende Erfolg hinlänglich bewährte. Dass die Symphonie eine grosse Anzahl Freunde und Verehrer des Componisten von nah und fern herbeigezogen hatte, sei hier nur beiläufig erwähnt. Eine gleich günstige Aufnahme wie Brahms' Symphonie fanden noch dessen Variationen über ein Thema von Jos. Haydn für Orchester, sowie sechs Lieder: a) »Mainacht«, b) »O wüsst ich doch«, c) »Ich sah als Knabe Blumen blühen«, d) »Wie bist du, meine Königin«, e) »Aus der schönen Magelone: Wie soll ich die Freude« und f) »So willst du des Armen«, die L. oder sang Herr Georg Henschel aus Berlin mit derjenigen Natürlichkeit und Innigkeit, wie sie jenen aus der Tiefe geschöpften ... Poesien zukommt. Als ein dem Brahms'schen Compositionen geistesverwandtes Werk fanden wir noch R. Schumann's Violoncelloconcert auf dem Programm, welches Herr Carl Schröder (Mitglied des Orchesters) sicher und geistig abgerundet, aber nicht durchgängig mit genügend vollem und klarem Tone zu Gehör brachte; auch über die Schlussänderung, die sich der Vortragende erlaubt hatte, könnte man mit demselben rechten. Um über dem Ende den Anfang nicht zu vergessen, fügen wir noch hinzu, dass L. van Beethoven's Coriolan-Ouvertüre das Concert eröffnete und dass sich in dieser, gleichwie in der Symphonie und den Variationen von Brahms das Orchester wieder in seiner ganzen Künstlerschaft bewährte.

Die Anwesenheit des Herrn Johannes Brahms hatte man auch benutzt, der ersten Kammermusikunterhaltung (zweiten Cyklus) im Saale des Gewandhauses ein besonderes Interesse zu verleihen. Brahms spielte in seinem Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncello Op. 60 C-moll die Clavierstimme und wurde von den Herren Concertmeister Röntgen, Thümer und Schröder aufs Beste unterstützt. Die Letzteren, zu denen sich noch Herr Haubold (zweite Violine) gesellte, gaben zu Anfang das Quartett Op. 41 A-moll von Rob. Schumann, sowie am Schlusse Quartett Op. 59 E-moll von Beethoven in schönen abgerundeten Weise zu hören und fanden neben Herrn Brahms ebenfalls die wärmste Anerkennung.

Nachrichten und Bemerkungen.

* Shakespeare-Theater in Stratford und Nationaloper-Opernhaus in London. Das Bestreben kleiner Orte, ein Sommertheater von sich mit lokalem Stil zu unternehmen, macht sich auch in England geltend. Da ist die Stadt Stratford am Avon, in welcher vor Jahrhunderten Shakespeare geboren wurde, ein Nest ohne irgend welche geistige Bedeutung. Hier soll jetzt ein »Shakespeare-Denkmal« errichtet werden als grosses dreitheiliges Gebäude, enthaltend a) ein Shakespeare-Theater, b) eine Bibliothek und c) eine Gallerie. Das Alles soll aber nicht etwa von den Stadt ... seines frühzeitigen Mitbürgers geschaffen werden, sondern durch eine ... mit Hülfe des öffentlichen Beutels. 11,000 Pfund Sterling sollen genügen — man berechne was sich davon bauen und sammeln lässt! Von diesen sind angeblich 6000 bereits gezeichnet, ... in der Weise, wie anfangs die £ 2000 durch den Herzog von Edinburgh als Protector des neuen ... Opernhauses, wobei dann später der Herr Zeichner nicht vorhanden war, als man die Summe einzuziehen. Es hätte gereicht, die Summe aber nicht ... gewesen ist, wo denn nun am Ende der Lärm nöthig gewesen! So ist es dort mit allen derartigen Unternehmungen ... so bekommt ein Ort oder ein Unternehmer ein billiges Stück Reclame, ... nicht, so hat doch die Reclame ihr Gutes für spätere Pläne des Genannten. Wie die Zeitungen erzählen, denkt man sich für diese ... Wasserblase auch schon in Deutschland einige ... gebildete historisch grosse Shakespeare-Colabrie. Wenn ein ebenso Geschichte dieses Vaterstadt nach ihrer Lage und Bedeutung recht studirt hätten, so würden sie sich leicht sagen können, dass schwerlich ein Ort weniger zu einem ... Theater geeignet sein kann, als dieser, und dass überhaupt keiner es weniger verdient, der in ihm geborenen grossen Manne wegen beachtet zu werden. Nicht der Schatten einer Reliquie von Shakespeare ist dort erhalten, wie er rechnet, zeigt die Zerstörung des letzten Stückes. Als nämlich vor etwa 120 Jahren der grosse Schauspieler Garrick die Wallfahrten nach Stratford in die Mode brachte und alle Welt von dem Shakespeare-Baum ein Zweiglein heimbringen wollte, liess der damalige Besitzer ihn schnell niederhauen und verbrennen. Seit der Zeit sollte eigentlich von Stratford upon Avon keine Rede mehr sein. Aber unsere gelehrten Kulturhistoriker brauchen nun einmal das Privilegium, die realen Verhältnisse übersehen zu dürfen.

ANZEIGER.

[25] Uebersicht der im Jahre 1876

von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur
verlegten Werke

(Fortsetzung aus No. 3.)

Mozart, W. A., Drei Tonstücke. Für Pianoforte und Violoncell bearbeitet von H. M. Schletterer und Jos. Werner.
- No. 1. Adagio aus der Serenade in Esdur für Blasinstrumente. 2 M.
- No. 2. Andante aus der Serenade in Cmoll für Blasinstrumente. 1 M. 50 Pf.
- No. 3. Andante grazioso aus dem zweiten Divertimento für 2 Hoboen, 2 Hörner und 2 Fagotte. 1 M. 50 Pf.
- Daraus complet 3 M. 50 Pf.

— **Fünf Divertimenti** für 2 Oboen, 2 Hörner und 2 Fagotte. Für Pianoforte und Violine bearbeitet von H. M. Schletterer.
No. 1 in C. 2 M. No. 2 in B. 2 M. 50 Pf. No. 3 in Es. 2 M. No. 4 in F. 2 M. 50 Pf. No. 5 in B. 2 M. 50 Pf.

— **Serenade** (in Bdur) für 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Bassethörner, 4 Waldhörner, 2 Fagotte und Contrafagott.
Für Pianoforte zu zwei Händen bearbeitet von H. M. Schletterer. 3 M. 50 Pf.
Für Pfte. und Violine bearbeitet von H. M. Schletterer. 7 M.

Panofka, H., Op. 18. Douze Vocalises progressives pour Contralto avec accompagnement de Piano. 5 M.

Schubert, Franz, Op. 26. No. 1. Hirtenchor aus dem Drama Rosamunde, Gedicht von Wilhelmine von Chezy, für gemischten Chor mit Begleitung des Pianoforte. Mit Begleitung des Orchesters bearbeitet von G. F. Wille.
Partitur mit unterlegtem Clavierauszug 1 M. 50 Pf.
Orchesterstimmen 2 M.
(Viol. 1 u. 2, Bratsche, Violoncell, Contrabass à 30 Pf.)
Chorstimmen 1 M. 20 Pf.
(Sopran, Alt, Tenor, Bass à 30 Pf.)

Schulz-Beuthen, H., Op. 10. Fünf Clavierstücke in Suitenform. 2 M. 50 Pf.
— Op. 20. **Vier Clavierstücke** im heroischen Styl. 1 M.
— Op. 21. **Drei Clavierstücke** (Cyklus in Sonatenform). 2 M.

Schumann, Robert, Op. 140. Vom Pagen und der Königstochter. Vier Balladen von E. Geibel für Solostimmen, Chor und Orchester. (No. 4 der nachgelassenen Werke.) Clavierauszug zu vier Händen von Richard Kleinmichel. 5 M.
— Op. 116. **Vier Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Für Pianoforte allein übertragen von Theodor Kirchner. 2 M. 50 Pf.

Sieber, Ferdinand, Achttaktige Vocalisen für den ersten Gesangunterricht in Schule und Haus nebst einer Anleitung zum Studium derselben. (Sechste Folge der Vocalisen.)
(Singstimmen in 8°.)
- Zu Heft 1. 50 Vocalisen für Tenor. Op. 95. Netto 60 Pf.
- Zu Heft 2. 50 Vocalisen für Bariton. Op. 96. Netto 60 Pf.
- Zu Heft 3. 50 Vocalisen für Bass. Op. 97. Netto 60 Pf.

— Op. 120. **Klingender Frühling, du selige Zeit!** Gedicht von Wilh. Wolff. Mezzosopran u. Tenor mit Pfte.begleitung. 2 M.

Spindler, Fritz, Op. 256. Sechs brillante Sonatinen für Pianoforte zu vier Händen.
- No. 1. Sonatine in Cdur. 2 M. 50 Pf.
- No. 2. Sonatine in Amoll. 2 M. 50 Pf.
- No. 3. Sonatine in Gdur. 2 M. 50 Pf.
- No. 4. Sonatine in Emoll-Edur. 2 M. 50 Pf.
- No. 5. Sonatine in Fdur. 2 M. 50 Pf.
- No. 6. Sonatine in Ddur. 2 M. 50 Pf.

— Op. 264. **Waldlieder** für Pianoforte.
- No. 1. Waldesrauschen. 1 M. 50 Pf.
- No. 2. Vogelstimmen. 1 M. 50 Pf.
- No. 3. Hexentanz [illegible]. 1 M. 30 Pf.
- No. 4. Am stillen See. 1 M. 50 Pf.
- No. 5. Waldspielmann. 1 M. 30 Pf.
- No. 6. Rauschende Wipfel. 2 M. 30 Pf.

Stark, Ludwig, Hochklänge. Werthvolle ältere und neuere Instrumentalsätze für das Pianoforte bearbeitet zum Unterricht wie zum Vortrag.
- No. 1. Bach, Joh. Seb. Choralvorspiel „Wachet auf“. 60 Pf.
- No. 2. Beethoven, L. van. Adagio ma non troppo e molto cantabile aus dem Streichquartett in Esdur. Op. 127. 1 M. 30 Pf.
- No. 3. Cherubini, L. Erster und zweiter Satz aus dem Streichquartett No. 1 in Esdur. 2 M.
- No. 4. — Dritter und vierter Satz aus dem Streichquartett No. 1 in Esdur. 1 M. 50 Pf.
- No. 5. Grimm, Jul. O. Zweiter und dritter Satz aus der Suite in Canonform für 2 Violinen, Viola, Violoncell u. Contrabass (Orchester). Op. 10. 1 M.
- No. 6. — Zweiter und dritter Satz aus der zweiten Suite in Canonform für Orchester. Op. 16. 1 M.
- No. 7. — Trauermarsch u. Finale aus der Sinfonie f. grosses Orchester. Op. 19. 2 M. 50 Pf.
- No. 8. Krebs, Joh. Ludw. Grosse Toccate und Fuge für die Orgel. 2 M. 50 Pf.
- No. 9. Schubert, Franz. Zweiter und dritter Satz aus dem Streichquartett in Bdur. Op. 168. 1 M. 50 Pf.

Volksmelodien, Vier altschottische. Für eine Sopran- und Bassstimme mit Begleitung des Pianoforte herausgegeben von Carl Wiener. Netto 1 M.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 7. Februar 1877. | Nr. 6. | XII. Jahrgang.

Die harmonische Begleitung auf Grund des Basses in der Musik des 16. und 17. Jahrhunderts.

(Accompagnement. Generalbass.)

Die ursprüngliche Bedeutung dessen, was man Generalbass zu nennen pflegt, ist am besten aus der italienischen Bezeichnung *Basso continuo*, oder bloss *Continuo*, zu ersehen, denn er bildet die ununterbrochen fortgehende Grundstimme, welche das ganze Tonstück zusammen hält. In der Blüthezeit der vocalen Kirchenmusik konnte man eine solche Praxis noch nicht, aber diese mehrstimmigen, oft sehr vielstimmigen Gesangstücke waren die nächste Ursache ihrer Entstehung. Jene Chöre verbreiteten sich in Folge ihres Rufes und ihrer Schönheit, konnten aber an den meisten Orten nur mit ungenügender Besetzung aufgeführt werden. Die Pfeifer (Bläser) mussten manche Stimme übernehmen. Wo welche an Sänger fehlte, ist den weltlichen Madrigalen halfen meistentheils die »Violen« aus; besonders aber war es der Inhaber der Tasteninstrumente, der Orgel- und Claviermeister, welcher in aller Noth der beste Helfer wurde. Er zog sich die mehrstimmigen Chöre in eine übersichtliche Partitur oder Tabulatur zusammen mit Hülfe von Noten, Strichen und Zahlen. Die Zahlen oder Ziffern haben selbstverständlich die unterste Note zur Voraussetzung, und so entstand den Organisten in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts unter den Händen gleichsam unbewusst der Grundbass. Die Entwicklung der Kunst kam diesem allerdings mächtig zu Hülfe, denn zur selben Zeit vollzog sich die grosse Wandlung, dass die Melodie in die Oberstimme verlegt wurde und der Sologesang sich ausbildete, wodurch für den musikalischen Satz ein selbständiges Fundament mit allen seinen Folgen nothwendig geworden war.

Bis zu dieser Selbständigkeit gelangten aber die alten Organisten noch nicht, welche sich das kunstvoll verschlungene Stimmgewebe der Motetten für ihren kleinen Bedarf in Tabulatur »absetzten«. Die selbständige Bildung eines Grundbasses konnten diese Gesangstücke nicht ergeben, weil sämmtliche Stimmen relativ gleichmässig entwickelt und die führenden Melodien oft in den Tenor, also in die Mitte des Tonsatzes, gelegt waren. Ihr »Basso« war die jeweilige unterste Note dessen, was gesungen wurde; schwieg der eigentliche Bass, so musste der Organist den Tenor, auch wohl den Alt oder gar einen Sopran als Fundament ergreifen, um dann plötzlich wieder in die Tiefe zu fahren. Ein Basso continuo war dies allerdings auch, aber ein solcher der mit der Leiter des Laubfrosches Aehnlichkeit hat. Eine Nachwirkung von Bässen dieser Art, obwohl in reiferer Gestalt, bemerken wir in den Alfabrevo-Chören der grossen Meister des 18. Jahrhunderts, bei denen die Instrumente einfach die Singstimmen multiplicirten; hier muss ebenfalls der Organist (oder Cembalist) mit seinem Continuo auf und ab klettern je nachdem es den Stimmen gefällt zu singen oder zu schweigen. An solchen Stücken und den aus ihnen gezogenen Bässen machte die Kunst der Begleitung ihre ersten Kinderschritte. Gespielt wurde eigentlich nur, was in der Vorlage stand; aber ausnahmsweise kam hie und da ein hinzugesetzter Ton zum Vorschein, der eine hervortretende harmonische Lücke ausfüllte oder eine unspielbare Gesangfigur geschickt umging. Damit war der Weg beschritten, auf welchem eine ganz neue Kunst entstehen sollte; die immer stärker vordrängende Ausbildung des Solo-Gesangs und -Musicirens that das Uebrige.

Es war Lodovico Viadana, der die tappenden Versuche in ein System brachte. Er hat Manches nicht erfunden, was ihm von Späteren zugeschrieben wurde, aber der Generalbass ist sein Werk und als dessen Erfinder wird er in der Geschichte der Musik stets einen sehr bedeutenden Platz einnehmen. Diese Erfindung nimmt er ausdrücklich für sich in Anspruch und auch seine Zeitgenossen erkennen sie ihm überhaupt zu. So nennt ihn unser alles wissende Michael Prätorius in seinem Syntagma den Urheber oder Erfinder des *Bassus generalis seu continuus* mit der beigesetzten Erklärung, dass derselbe »als eine General-Stimme die ganze Motett oder Concerte in sich begreife.«*)

Man hat wohl gesagt, dies sei nichts eigentlich Neues gewesen, weil der Continuo schon vorher da war. Wäre solches gegründet, so könnte man noch etwas weiter gehen und behaupten, Viadana habe eher einen Rückschritt gemacht, da er die schon vor ihm in Gebrauch gekommenen Ziffern nicht benutzte. Dass letzteres als ein Mangel angesehen wurde, kann man aus Prätorius' Worten entnehmen, welcher schreibt: Viadana vermeine zwar in seiner ersten Praefation, dass es nicht nöthig sei, die signa zu adhibiren, aber es befinde sich doch numehr [um 1620], nicht allein in etlichen anderer vortrefflichen und fast der meisten italienischen Componisten Generalbassen, sondern es sei auch zum höchsten von nöthen, dass sie sich der Signaturen und Ziffern gebrauchen. Dieser Mahnung folgten die Deutschen ziemlich allgemein, aber die Italiener haben sich später um genaue Bezifferung der Bässe wenig

*) Der folgende Artikel bringt Viadana's eignen Bericht darüber zum ersten Mal in vollständiger Uebersetzung.

gekommen, namentlich bei Seitenstücken für Opern- und Kammergesang wurden Singstimmen und Grundbass ohne Ziffern fast immer als ausreichend befunden. In der Kirchen- und Instrumentalmusik war eine reiche Bezifferung ebenfalls mehr am Orte und dort ist sie auch zu finden. Im Uebrigen schwankte der Gebrauch beständig und Jeder that auch später was ihm gut dünkte, wie schon zu Viadanas Zeit; so bedient Händel sich weniger Ziffern als Bach meist. Man muss daher diesem Gegenstande keine grössere Wichtigkeit beilegen als ihm zukommt. Was aber das Vorhandensein des Continuo vor Viadana anlangt, so hat man aus dem oben Gesagten schon entnehmen können, wie es damit in Wirklichkeit bestellt war. Sein Werk war es, einen Grundbass zu Stande zu bringen, welcher nicht für einen der Sänger [oder Solospieler], sondern lediglich für das begleitende Instrument dienlich sein konnte, und die ein, zwei, drei oder vier Singstimmen dann so einzurichten, dass diese mit dem Grundbass zusammen noch nicht eine volle Harmonie bildeten, also des Hinzutrittes ausfüllender Töne bedürftig waren. Diese harmonischen Füllstimmen wurden durch ein Instrument erzeugt, welches als ein contrastirendes Tonelement zu den Singstimmen trat. Waren die Sänger, wie von nun an immer mehr bräuchlich wurde, zugleich von einzelnen Saiten- oder Blasinstrumenten begleitet, oder wurde auch nur der Bass durch ein derartiges Instrument mitgespielt, so entstanden damit drei gegensätzliche Tongruppen: Singstimmen, einstimmige Blas- oder Streichinstrumente von gehaltenem Ton, und Tasteninstrumente theils von anhaltendem, theils und hauptsächlich von nur anklingendem Ton. Die letztere Gruppe ist bestimmt, denjenigen vollen gesättigten Ton anzugeben, der durch die Einzelstimmen nur auf Kosten der Zeichnung erreicht werden könnte, und zugleich soll sie als Orgel aushaltend die Harmonie tragen, und als Cembalo den Sänger leiten und den Rhythmus markiren. In solcher Dreitheilung liegen also die natürlichsten und wirksamsten Contraste und es wird begreiflich, dass man mit dem Fortschreiten auf diesem Wege jene grossen Werke des 17. und 18. Jahrhunderts erzielen konnte, welche stets Bewunderung erregen werden. Viadana's Vorgehen war aber nicht allein darin bedeutsam, dass er mit bewusster Absicht ein Verfahren einschlug, welches als das natürliche für die Werke des grossen Stils bezeichnet werden muss — seine Neuerung wurde auch unmittelbar für die Composition von den grössten Folgen. Die Töne, welche zur füllenden Ausnutzung des Vortrages nöthig waren, mussten von dem Organisten oder Cembalisten angesichts der Leistung der Solisten frei erfunden werden; so stand hierbei gleichsam im vollen Sonnenscheine des trefflichsten Einzelleistungen, und dabei jeweilig höchsten Muster der aussübenden Kunst erregten seinen Wetteifer und kamen in seiner beflügelten Phantasie Ideen zu Tage kommen, welche sonst für immer verborgen geblieben wären. Hier ist daher eine Hauptquelle aller Fertigkeit, Kunst, Geschmeidigkeit und Gedankenfülle zu suchen, die wir von nun an in den Compositionen für Tasteninstrumente wahrnehmen: ein Zweig nach dem andern wuchs aus diesem Boden hervor, breitete sich selbständig aus und erreichte seine höchste Vollkommenheit.

Der Eintritt einer solchen im Momente der Aufführung erfundenen Begleitung hat aber seine eigentliche Bedeutung immer darin, dass er für die Aufführungen dieser Werke fort und fort unentbehrlich ist und durch keinen Veränderung des Orchesters [oder »Bearbeitung«, wie man es nennt] ersetzt werden kann. Bei wahren Kunstwerken, namentlich denen des grossen Stils, sind die Hauptsachen immer sehr einfach; man möchte fast sagen handwerksmässig einfach, und eben auf den festen Beharren bei dem überaus Natürlichen, Elementaren bauen sich die Riesenwerke auf. Was kann einfacher sein, als einen Gesang mit Harmonien auf einem Tasteninstrumente begleiten, sich hierbei die Basstöne anzusehen und das Gehörte während des Gesanges hinzuzufügen? Auf einem solchen Wege, sollte Mancher denken, werde man in dem Gebiet der wirklichen Kunst kaum drei Schritte vorwärts kommen, und doch war gerade dies der Weg oder der Pfad, der in allen Schwierigkeiten, die anderswo entstehen mochten, ganz frei geebnet die höchsten Höhen hinauf und herab führte. Drei Gesichtspunkte sind es namentlich, welche der Begleitkunst diese bedeutsame Stellung sichern. Zunächst die äusserliche Rücksicht auf das **Tonhalten**. Der einzelne Sänger bedarf einer Führung, einer rhythmischen Markirung, namentlich im musikalischen Dialog, welche ihm das Clavier gewährt, und der ganze Tonkörper bedarf eines stimmungsfesten Trägers der Harmonie, was durch die Orgel bewirkt wird; beide sind für diesen Zweck vorzugsweise geeignet, mehr als irgend ein anderes Instrument, oder als eine Vereinigung solcher Instrumente. Der zweite Punkt betrifft das Wesen der **künstlerischen Reproduction**. Die Musik lebt in der Aufführung; die reproducirende Seite hat in dieser Kunst eine unvergleichlich höhere Bedeutung als in irgend einer anderen. Ausführen heisst in der Musik gewissermassen Neuschaffen; denn die volle und oft die äusserste Kraft des Künstlers muss hierbei eingesetzt werden. Diejenige Art der Aufführung also ist die vollendetste zu nennen, bei welcher producirende und reproducirende Fähigkeiten, oder künstlerische Phantasie und künstlerische Fertigkeit, möglichst gleichmässig betheiligt sind. Aber ist solches überhaupt möglich? Die in Rede stehenden Werke haben das Räthsel gelöst. Eine in festen Grenzen gehaltene producirende Thätigkeit, mit der reproducirenden vollständig verschlungen und gleich ihr alle Kunst und Erfindungskraft darauf verwendend, um das Werk eines anderen Meisters zur vollen Darstellung zu bringen — das möchte wohl als das Ideal einer rein künstlerischen Ausübung bezeichnet werden dürfen. Die schaffende Thätigkeit, welche sich in der so erfindenden Begleitung äussert, erstreckt sich aber nicht allein auf den Cembalisten oder Organisten, sondern auf alle Mitwirkenden, auf das ganze Tonstück. Dies zeigt sich namentlich bei grossen ausgeführten Werken, welche von Seiten des Dirigenten besondere Studien und Vorbereitungen erfordern. Hier ist es gerade die Begleitkunst, das vom Angedeuteten Ungeschriebene, was ihm alle Zugänge öffnet und seinen Bestrebungen zur wirksamen Darstellung des Werkes ein schier unerschöpfliches Versuchsfeld darbietet. Es ist kein Zweifel, dass man diese Vortheile auch vollauf wird zu schätzen wissen, so bald die Praxis hier nur erst zu einiger Sicherheit gelangt sein wird. Das dritte endlich, wodurch die freie Begleitkunst so werthvoll ist, betrifft den **Contrast der Tonmittel**. Wir haben hier eine Dreitheiligkeit: Gesang, — Mitwirkung von melodischen oder Solo-Instrumenten — Begleitung von harmonischen oder vollstimmigen Instrumenten; letztere wieder unter sich gegensätzlich getheilt, wie im Gesange die frei melodischen Solostimmen mit dem gebundenen harmonischen Chore. Die Tasteninstrumente machen die Begleitung dadurch besonders durchsichtig, dass sie eine von dem übrigen Tonkörper völlig verschiedene Farbe auftragen. Wie grundverschieden auch Orgel und Clavier sein mögen, in der Zusammenwirkung mit Gesang und Orchester stehen sie sich doch besonders nahe und fern von allem Uebrigen. Gesang, Orchester, Accompagnement — das sind die drei Grundfarben in den Werken grossen Stils, entsprechend den Contrasten von grün, roth und blau in den gleichwerthigen Malereien des 17. und 18. Jahrhunderts.

Betrachten wir nun die Begleitkunst als ein äusserliches Hülfsmittel der Aufführung, oder als eine innere Belebung und Anfeuerung der musikalischen Kräfte, oder endlich als das contrastirende Element, durch welches die Tongestalten erst recht

hervortreten: überall zeigt sie sich gleich wirksam und unentbehrlich. Was er mit den Werken innerlichen erwachsen ist, wird sicher in der lebendigen Kunstthätigkeit allgemein wieder festen Fuss fassen: zunächst bei der Reproduction der älteren Werke und im Verlaufe auch bei neuen Compositionen — wir unterlassen nicht hinzuzufügen: bei denjenigen, wo ein solches Verfahren vortheilhaft ist. Letzteres zu erkennen, ist Sache eines geraden die Tagesverirrtheit überstehenden Künstlers, und kann im übrigen nur eine Frage der Zeit sein.

Lodovico Viadana's Bericht von der Erfindung und Einrichtung seines Basso continuo.*)

Viele Ursachen waren es, günstiger Leser, welche mich bewogen haben, diese Art von Concerten zu componiren. Eine der vornehmsten unter ihnen war diese, dass, wenn ein Cantor drei oder zwei Stimmen oder auch nur eine einzige zur Orgel wollte singen lassen, er sich genöthigt sah (weil es an Tonstücken solcher Art mangelt), eine, zwei oder drei Stimmen dann aus einer vorhandenen fünf-, sechs-, sieben- oder achtstimmigen Motette auszuwählen **). Diese Stimmen jedoch standen mit den übrigen in dem genauesten Zusammenhange durch Nachahmungen, Umkehrungen, Schlussfälle und so vieles Andere, was in der ganzen Art solcher Gesänge beruht. Für sich betrachtet waren sie daher voll langer wiederholter Pausen, ohne ordentliche Schlussfälle, ohne angenehmen Gesang; sie zeigten nur geringe und wenig geschmackvolle [melodische] Fortführung. Dazu kam auch die stete Unterbrechung der Worte, die in einzelnen Stimmen ganz fehlten, oder auf das unangemessenste durch einander gewürfelt waren. Durch alles dieses musste solche Art des Gesanges den Zuhörern höchst ermüdend, ohne Anmuth, ja widrig erscheinen, der Unannehmlichkeit für die Sänger bei Ausführung des Gesanges nicht zu gedenken ***). Lange habe ich über diese Schwierigkeiten nachgedacht, diese auffallenden Uebelstände zu heben gesucht, und, Gott sei gedankt! ich glaube durch die Composition dieser meiner Concerte endlich das rechte Mittel dafür gefunden zu haben. Sie sind nicht allein für jede einzelne der vier Singstimmen gesetzt, sondern auch für jede derselben gleich und gleich gepaart, und in mannigfacher Verbindung bis zu drei und vier Stimmen, damit einem jeden Sänger Genüge geschehe, ein jeder etwas nach seinem Geschmacke und seiner Bequemlichkeit vorfinde, dessen Ausführung ihm Ehre bringen könne. Auch werdet Ihr deren finden, die auf verschiedene Weise für die Instrumente gesetzt sind, damit die Erfindungen um so vollkommener, die Concerte um so mannigfaltiger und besser ausgestattet seien. Ich habe allen Fleiss angewendet, Pausen zu vermeiden, wo nicht die Anlage und Eigenthümlichkeit der Gesänge sie erfordern. Im Gesange habe ich das Gefällige, Anmuthige, die gute Fortführung zu erreichen gesucht; verzierte Schlussfälle brachte ich an, wo es schicklich war, gab Gelegenheit zu ausdrucksvoller Betonung, zu Auszierungen und Anderem dergleichen, worin ein Sänger seine Fertigkeit und seinen Geschmack zeigen kann. An den meisten Orten zwar, und der Leichtigkeit halber, brachte ich nur solche gewöhnliche Auszierungen an, welche die Natur selber lehrt, nur etwas blumenreicher. Die Worte habe ich mit aller Sorgfalt den Tönen unterzulegen gesucht, so dass sie wohl hervorgehoben und einen zusammenhängenden Sinn gebend, von den Hörern vernommen werden können, sofern nur die Sänger sie deutlich aussprechen.

Die andere, weniger erhebliche Ursache, die mich veranlasst, diese meine Erfindung öffentlich zu machen, beruht in dem grossen Beifall, den einige dieser Concerte (die ich vor fünf bis sechs Jahren zu Rom, wo mir diese neue Art zuerst einfiel, setzte) bei vielen Sängern und Tonkünstlern fanden, so dass man nicht allein an vielen vornehmen Orten*) sie sehr oft zu singen würdigte, sondern Einige auch Gelegenheit nahmen, sie glücklich nachzubilden und durch den Druck bekannt zu machen. Um nun mir dereinst und meinen Freunden Genüge zu leisten, die mich auf das inständigste ehemals gebeten und mir zugeredet haben, beförderlichst diese meine Concerte ans Licht gelangen zu lassen, ich endlich mich entschlossen habe (nachdem ich die mir bestimmte Zahl vollendet), sie in den Druck zu geben, wie ich sie jetzt thue, in der Ueberzeugung, dass dieses Werk verständigen Sängern und Tonkünstlern nicht unwillkommen sein werde. Denn wäre auch sonst nichts Gutes darinnen, so hat dem Werke doch der rasche und wohlgemeinte Muth zu demselben nicht gefehlt. Und weil dasselbe vor seiner Nachahmung manche besondere Erwägung veranlasst, so möget ihr es nicht aus der Hand weisen, die untenstehenden Anleitungen durchzulesen, die bei der Ausführung doch nicht geringe Erleichterung gewähren werden.

Zuerst also: Diese Art von Concerten muss sanft vorgetragen werden, mit Zartheit und Anmuth; die Betonung muss mit Verstand, die Auszierungen nämlich mit Maass angewendet werden, an ihrem Orte, und vor allem ist zu nichts dem was gedruckt steht sich hinzuzufügen; denn es giebt gewisse Sänger, die, weil die Natur sie mit einiger Kehlfertigkeit beschenkt hat, keinen Gesang je so vortragen, wie er geschrieben steht, und nicht inne werden, dass dergleichen heut zu Tage nicht gefällt, sondern dass man es geringe achtet, in Rom zumal, wo die wahre Schule des guten Gesanges blüht **).

Zweitens: Dem Organisten liegt ob, sich möglichst einfach an die Partitur zu halten, namentlich mit der linken Hand; will er aber einige geschwindere Bewegungen mit der Rechten machen, wie etwa Auszierungen der Cadenzen ***) oder

---

*) Zuerst gedruckt erschienen 1602 in dem Basso-Hefte seiner Sammlung: *Cento Concerti ecclesiastici a una, a due, a tre e quattro voci con il Basso continuo per sonare nell' Organo. Nova inventione commoda per ogni sorte de Cantori e per gli Organisti. In Venetia*, 1602. 4. 5 Stimmbücher. Später mehrfach wieder gedruckt, auch in Frankfurt a. M. 1609 und 1620 (aber nicht vereinigt, wie Winterfeld u. Gabrieli II. 60 sagt) und 1608. Hier wird Viadana's Vorrede lateinisch, italienisch und deutsch mitgetheilt. — Die obige Uebersetzung ist grösstentheils die Winterfeld'sche aus dem Werke über Joh. Gabrieli im 2. Bande S. 60—61, aber berichtigt und durch diejenigen wichtigen Sätze ergänzt, welche Winterfeld nicht ausgelassen haben würde, wenn sie ihm verständlich gewesen wären.

**) Die alte deutsche Uebersetzung der Frankfurter Ausgabe sagt für die Praxis jener Zeit noch deutlicher: »Dieweil eine Musik, so in die Orgel gesungen wird, allermeist mit acht, sieben und sechs oder aber mit wenigen mit fünf Stimmen componirt, der Sängeren aber selten über ein oder zwei ja auffs höchste über drei nicht beihanden.«

***) Der alte Uebersetzer beschreibt diese Uebelstände, die ihm allerdings fühlbarer waren als uns, noch etwas nachdrücklicher: »Ist es klar und offenbar, dass aus Mangel der anderen Stimmen der Symphonie und Melodie in ihrer Composition und Majestät derselben ein zerlegen und benommen wird. Und dieweil auch wären die Stimmen, so aus Defect der Sängern müssen geschwiegen werden, mit Fugen, Cadenzen, Contrapuncten und anderen dergleichen [illegible] weilen die übrigen Stimmen lange Pausen zu respondiren pflegen, ja welche [illegible] schwer zusammenhängt, componirt und überdiess mit viel Fugen erfüllt werden. Derowegen, wenn nun die natürliche und eigentliche Vereinigung und Correspondenz der Stimmen überschritten wird, ist leicht zu erachten, wie viel unser Musik an ihrer Zier, Kunst und Lieblichkeiten entzogen werde« u. s. w.

*) *consoli in molti luoghi principalissimi* — »in den Hauptkirchen der grossen Städte und Hauptplätze«, wie der alte Uebersetzer schreibt.

**) »und fürnemblich zu Rom, da heut zu Tag (wenn irgend ein ander Ort in Europa zu finden) die Musik mit ihrer Fürtrefflichkeit weit über alle andern Städte grünet und blüht.« Alte Uebersetzung.

***) *Secondo: che'l Organista sia in obligo di sonare semplicemente la Partitura, et in particolare con la man di sotto, et se pure vuol far qualche movimento della mano di sopra, come fiorire le Cadenze* etc. Winterfeld übersetzt: »Dem Organisten liegt ob, ganz einfach die

sonstige Verzierungen, so muss es auf eine Weise geschehen, dass der Gesang dadurch nicht bedeckt oder der Sänger durch zu viele schnelle Töne in Verwirrung gebracht wird.

Siebtens. Es wird gut sein, wenn der Organist das vorzutragende Concert zuvor durchsieht, denn hat er sich mit dessen Eigenthümlichkeit bekannt gemacht, wird er es um so besser zu begleiten vermögen.

Vierzehns. Eine jede Cadenz muss an ihrem Orte, der Lage der singenden Stimme gemäss, angebracht werden; also wenn eine einzelne Bassstimme singt, mache eine basirende Cadenz; im Tenor, eine tenorisirende; im Alt oder Sopran ebenfalls an den betreffenden Orten, denn es würde eine üble Wirkung thun, wenn die Orgel eine Cadenz des Soprans im Tenor oder umgekehrt begleiten wollte.*)

Fünftens. Fängt ein Concert nach Art einer Fuge an, so hat auch der Organist zuerst die bezeichneten Tasten allein anzuschlagen; wenn die anderen Stimmen hinzutreten, steht die fernere Begleitung in seinem Belieben.

Sechstens. Es ist unterblieben, die Stimmen bei diesen Concerten übereinander völlig in Partitur auszusetzen, nicht um die Mühe zu sparen, sondern um den Organisten die Begleitung zu erleichtern; denn nicht Jeder spielt aus solchem ausgesetzten Musikstück leicht vom Blatte, die Meisten werden mit einem blossen Grundbass eben so fertig. Jeder Organist wird jedweden Stück, so hoffe ich, leicht sich selbst aussetzen können, und, die Wahrheit zu sagen, ist es so am besten.

Siebentens. Die Tastenstellen**) können auf der Orgel mit Händen und Füssen gemacht werden, doch ohne Zusatz verschiedener Register, denn die Weise dieser zarten und schwachen Concerte verträgt nicht den Lärm des vollen Orgelwerks, auch bei bei kleinen Tonstücken dergleichen Begleitung etwas Pedantisches.

Achtens. Die Versetzungszeichen des ♯ ♮ ♭ sind überall, wo sie nöthig waren, beigefügt; ein jeder Organist wird sie daher gebührend zu Acht nehmen.

Neuntens. Nicht der begleitenden, wohl aber die singenden Stimmen haben vor zwei folgenden Quinten oder Octaven sich zu hüten.***)

Zehntens. Wer diese Art von Tonstücken ohne Orgel oder Cembalo vortragen wollte, würde keine gute Wirkung hervorbringen, sondern meist nur Dissonanzen vernehmen.†)

Bassstimme vorzutragen, und die linke Hand vorzüglich thätig sein zu lassen. Will er ja irgend wie die rechte Hand in Bewegung setzen, etwa eine Cadenz verzieren u. s. w. Hieraus geht darum, dass er diesen wichtigen Punkt in dem bedeutung des Continuo nicht richtig aufgefasst hat. Der Organist als Begleiter der Sänger soll nicht einfach seine Grundbass-Stimme vortragen, sondern sich nun an diese insofern stützen, als sie den Tonschritt der Partitur angiebt. Die linke Hand hat damit ihren gewiesenen Weg; die rechte kann gelegentlich etwas freier und bunter ausschweifen, eben mit Mass und Maass. Keineswegs war Viadana's Meinung, dass die Linke vorzüglich thätig sein, die Rechte nur gelegentlich in Bewegung gesetzt werden sollte; so wollte der Begleiter nun an die Partitur binden und ein willkürliches, wildes Hinzu-Phantasiren verbieten.

*) Ueber die Cadenzen für die verschiedenen Stimmlagen siehe die Anweisung von Joh. Staden in der nächsten Nummer.

**) »I ripieni dell' Organo«. Winterfeld's Wiedergabe mit »Füllstimmen« ist dem meist zutreffend.

***) So Winterfeld. Viadana sagt: *Nono, che non sarà mai in obligo la Partitura guardarsi da due quinte né da due ottave, ma sì bene le parti che si cantano con le voci.* Die alte Übersetzung drückt sich so aus: »Es ist auch keinem Organisten verboten, in der Partitur zwei Quinten oder zwei Octaven zu gebrauchen; dagegen soll man verhüten, damit es nicht brauche, was die *Cantores* in ihren Stimmen singen.« Letzteres ist unklar, aber die Gestattung der Quinten und Octaven für den Begleiter um so deutlicher. Der Gedanke ist übrigens an sich vollkommen so richtig, wie Winterfeld ihn verkürzt wiedergiebt.

†) *Decimo, che chi volesse cantare questa sorte di Concerti senza Organo o Manacordo, non farà mai bene effetto, etc.* »Welche diese Art Musik ohne Orgel oder Instrument (welches man Manacordium

Elftens. Bei diesen Concerten werden Falsett-Stimmen*) bessere Wirkung hervorbringen, als natürliche Soprane; denn die Knaben singen meist nachlässig und ohne Anmuth, auch ist im grösseren Masse wegen auf die Ferne zu rechnen. Doch ist kein Zweifel, dass ein guter natürlicher Sopran nicht mit Geld zu bezahlen ist; indess findet sich deren gar wenige.

Zwölftens. Wenn man ein Concert von gleicher Stimmenvertheilung singt, soll die Orgel nicht hohe Töne anschlagen, und umgekehrt bei hellen Stimmen nicht in der Tiefe secundiren, ausser wenn der Begleiter eine Cadenz in der Octave macht, wobei er dann eine Verzierung anbringt.**)

Zuletzt aber, so Jemand sagen sollte, diese Concerte seien etwas zu schwer, dem sei bemerkt, dass meine Absicht auf Solche gerichtet war, welche in der Kunst erfahren sind und gut zu singen verstehen, nicht aber auf ungeübte Stümper. Und hiermit bleibe gesund.

nennt) brauchen wollte, der würde allezeit die Ohren der Umstehenden aller lieblichen Harmonie berauben« u. s. w. (Alte Uebersetzung.)

*) Falsetti Falsettisten, Bassstimmen in der damaligen Kirchenchören für die oberen Stimmen, wurden bald auch erst durch die Castraten abgelöst.

**) *Duodecimo, che quando si vorrà cantare un Concerto a voce pari, non toccarà mai l'Organista nell' acuto, ed all' incontro quando si vorrà cantare un Concerto all' alto, l'Organista non toccarà mai nel grave, se non alle cadenze per ottava, perchè all' hora rende vaghezza.* »Wenn ein'che wollen einen Gesänge braucht, in gleichen Stimmen, soll der Organist stimmen die Orgel scharf schlagen; und wann die Cantores hoch singen, soll der Organist stimmen graviren sich agen, der nit in den Cadentzen mit dessensell gantzlaben per octavas; so wird die Melodey und Concert desto lieblicher und angenehmer.« So die alte Uebersetzung. Winterfeld hat den wichtigen Punkt unübersetzt gelassen offenbar, weil er ihn unverständlich fand. Es handelt sich hier lediglich um die Bedeutung des Worts »a voce pari« gleichen Stimmen«. Diese werden nun bei vier Stimmen angewendet und bedeuten nicht etwa gleiche Stimmengattungen, also lauter Bässe oder Tenore u. s. w., sondern die vier gewöhnlichen Chorstimmen *Cantus Altus Tenor Bassus* in gleicher Besetzung. »a voce pari« wird also unser sogenannter Chor, der einfache vierstimmige Satz. Melodien solchen vierstimmigen Satz sind in Viadana's Sammlung als »a voce pari« bezeichnet. Bei diesen nun soll der Begleiter nicht in der Höhe intoniren, sondern sich in der Tiefe und Mitte halten, also mit vernehmlichem Accompagnement die Stimmen der Sänger nicht überbieten. Chr.

Ueber Beifallsbezeugungen im Theater und im Concert

(unter Bezugnahme auf den denselben Thema behandelnden Artikel in Nr. 10 und 11 des vorigen Jahrganges dieser Zeitung.)

In jenem Artikel ist nur von lautem Beifall die Rede. Es giebt aber auch einen stillen oder wie man auch sagen könnte stummen Beifall. Wer hätte nicht schon bei Aufführung eines Oratoriums u. A. in der Kirche nach Beendigung eines mächtigen oder ergreifenden Chores oder einer meisterhaft vorgetragenen Arie jenes leise Rauschen unter der Zuhörerschaft wahrgenommen, hervorgerufen dadurch, dass die innere Erregung des Hörers unwillkürlich auch ein äusseres Erregtsein desselben zur Folge hat, sei es nun, dass er tiefer aufathmet oder sich auf seinem Sitze bewegt oder seinem Nachbar beifällig zunickt, ihm ins Ohr flüstert, oder wodurch sonst inneres Behagen in dieser merkbaren Weise sich äussert? Dieses leise Beifalls-Rauschen oder -Summen nenne ich eben den stillen Beifall. Er ist nicht blos in der Kirche zu Hause, auch im Concertsaal. Es giebt Orte, in denen bei Aufführung eines Oratoriums oder kirchlicher Musik im Saal die Sitte gemäss Beifall sich nicht laut äussert, und wir selbst waren Zeuge, wie mit dem Usus nicht bekannte Beifallspender sofort leise niedergesummt und -gezischelt wurden, so dass sie gar bald die Hände in Ruhe liessen und verwundert dreinschauten, als wollten sie

ungen eigenthümliche Leute hier! Es wird Sängern genug geben, die solche Sitte aus Erfahrung kennen. Mag uns sie nun gut heissen oder nicht, wie unterzeichneter Schreiber unumwunden, denn wir sie nicht ungern haben, auch im Saale, und nicht beseitigen möchten da, wo sie besteht. Hat man den mit ihr unbekannten Sänger erst einmal orientirt und ihm das Vorurtheil benommen, als verstecke sich hinter ihr Kälte oder Gleichgültigkeit, so wird er unter solchen Umständen stillen Beifall sicher eben so schön ansehen als einen lauten. Die Sitte neu einzuführen, ist wieder eine andere Sache. Es möchte schwierig sein und dürfte sich aus mancherlei anderen Gründen, deren Darlegung uns hier zu weit führen würde, auch nicht empfehlen.

Dem Opernsänger wird stiller Beifall wenig convenirend, denn er ist von Haus aus an lauten Beifall gewöhnt; thatsächlich lebt er von ihm und hängt nicht selten seine Existenz von dem Maasse desselben ab. Denken wir nur einmal an die auf Engagement gastirenden Sänger. Die Entscheidung liegt hier in gar vielen Fällen buchstäblich genommen in der Hand des Publicums. Ihr beliebter, auch lautem, möglichst lautem Beifall hat aus diesem Grunde eine gewisse Berechtigung; auf der anderen Seite aber auch sein Gefährliches, und zwar deshalb, weil der Sänger gar zu leicht in Versuchung geräth, dem grossen Publicum zu Gefallen die Kunst leiden zu lassen. Eine gefährliche Klippe, an der künstlerische Gesinnung schon oft Schiffbruch gelitten. Beim Concertsänger ist dergleichen weniger zu befürchten, und wenn nur aus dem einen Grunde, weil sein Publicum weniger stabil ist als das des Bühnensängers. Heute hier und morgen da — und so gehts oft eine gewisse Zeit hindurch. Er wird gewöhnlich ja genöthigt, den an den verschiedenen Orten herrschenden Usus Rechnung zu tragen, und das macht ihn bescheidener in seinen Ansprüchen an Beifall. Aber allerdings, seinen Beifall will und muss auch er haben, beifallswürdige Leistungen selbstverständlich vorausgesetzt, wie überhaupt jeder Producirende ihn nöthig hat, will er weiter kommen oder sich halten. Ob der Beifall still oder laut ist, wird ihm unter Umständen gleich sein, wenn er nur überhaupt da ist, ihm die Gunst des Publicums kundgiebt, ihn hebt und anfeuert. So kann man sich der Aufforderung zu Beifallsbezeugungen schon anschliessen, bereit kann es ihr Musiker haben, denn wo ist hier die Grenze zu ziehen? Sollen wir den Beifall regulären und nach Pariser Art eine Claque annehmen? Verdankt diese doch auch ihre Entstehung dem Bedürfnisse des Producirenden nach Beifall. Doch das geht bei uns nicht und weshalb es nicht geht, sagt uns unser Gefühl. Wir können den Hörern nur sagen: gefällt es euch, seid ihr enthusiasmirt, begeistert, so greift euch nicht und spendet nach Verdienst Beifall — bleibt dabei aber in den gehörigen Schranken, reisst uns der Schalk am Ohr. Gut. Wie geben damit nun. Also in den gehörigen Schranken sollen wir bleiben. Wie weit gehen diese und wo fängt es an, ungehörig zu werden? Wollten wir den Beifall classificiren, so müssten wir etwa sagen: es giebt partiellen, generellen, gelinden, lebhaften, bedeutenden, rauschenden, donnernden, wüthenden, rasenden (die letzten zwei oder drei Arten unter mehr oder weniger obligater Mitwirkung der Füsse) und was sonst noch für Beifall. Ist ungehöriger darunter? und wenn das, in welche Classe fällt er? Sodann kommt auch die Zeitdauer des Beifalls an sich ebenso mit zu beachten, ob und wie viel Hervorrufe etwa mit dem Beifall verbunden sind. Nicht weniger müsste man auch unterscheiden zwischen dem Beifall des Südens und Nordens. Damit käme man bei Regelung und richtiger Abmessung des Beifalls an. Erwägt man Alles mit der nöthigen Gründlichkeit, so geräth man in ein wahres Labyrinth von Reflexionen und Fragen hinein, für deren Beantwortung man schon Preise ausschreiben müsste, so verwickelt sind die Schwierigkeiten schwierig und um so schwieriger noch, wenn man zugleich das mehr oder weniger erregbare Gemüth des Künstlers, seine grösseren oder geringeren Ansprüche an Beifall (sofern diese sowie Orientirung über diese beiden Punkte möglich wäre) und auch seine Tüchtigkeit mit in Betracht zieht. Welche Art Beifall wäre z. B. nöthig, um zu befriedigen, eine anerkannt tüchtige Sängerin aus dem Süden, die im Norden concertirt, jung und hübsch ist, ein etwas erregbares Gemüth besitzt und ihre Ansprüche an Beifall macht? Manchem würde sich die Beantwortung leicht machen und sagen: ist nicht zu befriedigen. O nein, so leicht ist die Sache nicht abgethan. Wir meinen, dass die Frage sich sehr wohl zu einer Preisfrage eignete, und um dem Bewerber auf die Sprünge zu helfen, möchten wir ihm empfehlen, zunächst den Unterschied zwischen dem Beifall des Südens und Nordens festzustellen. Ist z. B. rauschender Beifall mit zwei Hervorrufen in Berlin gleich donnerndem Beifall mit drei oder vier Hervorrufen in Wien? Ernst und Scherz fallen bei dieser Frage zusammen. Halten wir uns wieder an ersteren und beantworten wir ihn Ernst die letzte Frage mit Ja. Der Norden ist nun einmal kühler und berechnender als der Süden, seine Anerkennung verliert aber deshalb nichts an Gewicht, das etwa mangelnde Beifallsquantum ersetzt er reichlich dadurch, dass er die empfangenen Eindrücke intensiver und länger nachwirken lässt als der Süden. Dieser ist leichter erregt und berauscht und äussert sich dem entsprechend, pflegt die Eindrücke aber weniger lange festzuhalten. Wenn wir nun auch Berlin und Wien nicht als zwei direct entgegengesetzte Pole bezeichnen möchten, so glauben wir doch, wenn man einen Unterschied machen zwischen dem Naturell der beiderseitigen Anditorien, und dann sollten in diesem wie in anderen ähnlichen Fällen die vortragenden Künstler stets thun, dann hörte man nicht so häufig mehr die Klagen derselben über nordische Kälte u. dgl.*)

*) Ueber denselben Gegenstand beiträgt schreibt uns ein anderer Correspondent: »Man könnte vielleicht dem Gedanken nachhängen, nicht nur bei Thieren und Pflanzen von geographischer Verbreitung zu reden, sondern auch bei den Arten und Unterarten des musikalischen Beifalls. Der Genuss zwischen Nord und Süd habe ich manchmal zu ziehen versucht, abenteuernd vergebens. Ich vermuthe, ich ein Hauptkennzeichen darin gefunden zu haben, dass begeisterte und erhebliche gestimmte Sängerinnen, wenn sie vom Concert in's Hôtel fahren, im Süden am Rosse gezogen werden und im Norden von Pferden. Aber auch dieses Merkmal hielt nicht Stand; denn erst neulich wieder als die Nilsson in Kopenhagen war, zogen dortige Studenten ihren Wagen durch die Strassen, und bei dem Göttingen Musentempel wurde zu den Zeiten, der Lind, die Begeisterung noch handgreiflicher. Indem man Versailles statt der Gefeierten die Frau des dortigen Musikdirectors heimschaffte, eine Dame, die in grossgliedriger Fülle etwa hinter der Schwedin zurückblieb, ein etwa im Körpergewicht um das Doppelte übertraf. Seit dieser Zeit denke ich nicht mehr daran, zwischen Süd und Nord eine Beifallsgrenze zu ziehen.« — Wir leicht finden die Leser, dass die geographische Frage mit diesen schlagenden Gründen erledigt ist. D. Red.

(Schluss folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Die Grundzüge der Musikalischen Richtungen in ihrer geschichtlichen Entwicklung dargestellt von **Ludwig von Gassling.** Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1876. Pr. 4 M.

Der Autor unmacht hier auf 38 Octavseiten zu Worte zu kommen in einer Angelegenheit, die so über alle Gebühr breitgetreten ist auf das Grosse in einem so beschränkten Gedankenkreis gebaut hat, dass alles, was wir immer auf's neue darüber hören müssen, wie die Rede vom Nachtwandler klingt. Auch unsere Verfasser wird man gut thun still vorüber schweben zu lassen; ein energischer Zuruf könnte ihn vielleicht erwecken, würde ihn aber auch sicherlich zugleich aus der erklommenen Höhe herabfallen lassen.

Was er aber hier in drei Abschnitten als geschichtliche Entwicklung vorsetzt, ist eine dürftige Notizensammlung aus einigen modernen Büchern, die grösstentheils selber ihre Quellen aus den weitesten erblickt haben. Dass eine derartige Musikgeschichte im wesentlichen als eine unbewusste Fälschung zu bezeichnen ist, braucht der Herr Verfasser nicht zu wissen, denn er ist Nachtwandler und kein Forscher. Ihm hat geträumt von der speculativen Musik und nun will er zu dieser auf's Dach steigen. Aber völlig unbefangen. Er sagt: »Der Unbefangene darf das Gesammtkunstwerk an sich wohl für das Höchste halten, aber als dieses kann es aus ihren bescheideneren und niedrigeren Standpunkten die einzelnen Künste nicht verdrängen.« [S. 3b.] Wie sollte auch ein Kleine, der bereits die Beethoven-Sinfonie besitzt, einem kleinen Kinde die Schuhe stehlen. Lass es nun immerhin tanzen, das kleine Kind, in seinem engen Kreise. Der Verfasser hält sich für unbefangen; wir halten ihn für naiv.

Während er hier die ganze Musik in grossen Zügen zu zeichnen glaubt, widerfährt es ihm, dass er nur die Geschichte der Oper sieht. Es kommt von dem Standpunkte, in welchem er wandelt, und vielleicht auch noch von anderen Ursachen. Jedenfalls kann er sich auf Viele berufen, die es ebenso machen. Nun, sie alle geben von der Musik gerade so viel als nöthig ist, um sich in beschränkt particularischen Gesichtspunkte immer fester zu verrichten. Das befreiende Werk soll uns nicht erst irgend ein Messias bringen; es wird bereits da, aber muss erkannt sein; und der Weg dahin führt durch Arbeit und Zweifel.

Das Luft-Resonanzwerk an Tasten-Instrumenten (Clavier und Harmonium). Ein erläuterndes Wort über das Wesen und den künstlerischen Werth der neuen Einrichtung von dem Erfinder **Eduard Zacharià**, Tonkünstler. Wien, 1877. Lehmann und Wentzel. 24 S. und 5 Tafeln Abbildungen. Pr. 2 M.

Eine Erläuterung einer neuen Erfindung dieses rastlos thätigen Mannes, der schon früher von Frankfurt aus sein Werk »System des Kunstpedalspiels« in die Welt sandte, welches wir bei seinem Erscheinen (vergl. Jahrg. 1868 Sp. 348) eingehend besprochen haben, und der noch das Ziel gesetzt zu haben scheint, das Clavier und den Clavierspieler glücklich zu machen. Von dem »Kunstpedal« lesen wir hier die Versicherung, dass es nach seiner festen, durch langjährige Studien fest begründeten Ueberzeugung aufs beste der so eifrig angestrebten ausdrucksvollen Behandlung des Instrumentes … dienen könne. Es kommt aber nicht mehr darauf an, was seine feste Ueberzeugung von der Sache ist, sondern vielmehr was die Fachleute darüber urtheilen, und hier hat es den Anschein, als ob Herrn Zacharià's tiefe Studien nur dazu gedient hätten, ihn recht tief in einen Irrthum hinein zu führen.

Es handelt sich heute aber nicht um das Kunstpedal, sondern um etwas Neues: das Luft-Resonanzwerk. Dasselbe steht eigentlich hier nicht passend zur Erörterung, sondern gehört vielmehr in die Zeitschriften für Instrumentenbau. Um aber dem Bekanntwerden des Schriftchens thunlichst Vorschub zu leisten und dem Leser eine möglichst klare Vorstellung davon zu verschaffen, was er sich unter einem solchen Namen zu denken hat, theilen wir hier die Erläuterung mit, welche auf beiliegendem Circular enthalten ist. Diese lautet: »Die mit dem Ausdruck Luftresonanzwerk bezeichnete neue Erfindung des Herrn Eduard Zacharià bezweckt den auf streng wissenschaftlicher Grundlage anzuordnenden akustischen Ausbau der Claviaturinstrumente und des Harmoniums, wobei das physikalische Gesetz, nach welchem die zwischen elastischen Wänden eingeschlossene Luft ein vorzüglicher Tonerzeugungsfactor ist, zur ausgedehnten Anwendung kommt. Alle bisher unbenutzt und leer gebliebenen Räume des Instrumentes werden mit Tonzellen (Luftkammern) ausgebaut, und alle auf solche Weise gebildeten Luftkörper sind derart in ein geschlossenes System gebracht und durch exacte Berechnung aller Maassverhältnisse geordnet, dass hierdurch eine vollkommen geordnete Luftwellen-Säule entsteht, welche die akustische Unterlage für die Ton- und Klang-Entwicklung des Instrumentes bildet und hierdurch ganz ausserordentliche Wirkungen erzeugt: eine Grösse und Fülle, eine Rundung und Weichheit des Tones, eine gesangliche Dehnbarkeit und zugleich eine Egalität in allen Tonlagen, wie solches bisher nicht zu hören war, und wodurch das Instrument auf eine ganz neue Stufe der Vollendung empor gehoben wird. Für den Flügel bringt die Erfindung auch noch das Pontament, als eine bedeutsame Erweiterung des ganzen Resonanzwerkes, durch welches letztere, nach des Verfassers Ausdruck, die Luftresonanz an der bisher ausschliesslich verwendeten Flächenresonanz zur Seite gestellt wird.« — Wer Weiteres erfahren will, der sei auf das Schriftchen verwiesen. Dieses ist in sehr unruhigem Tone geschrieben, wie auch das frühere Werk, was aber einer rein sachlichen Belehrung nicht förderlich ist.

Berichte

Barmen, 30. Januar.

Die in unserm vierten Abonnementsconcert am 23. Decbr. stattgefundene Aufführung des Paulus gestaltete sich, was die Chöre betrifft, zu einer Leistung ersten Ranges. Von den Solisten erwarb sich der alte Oratorien-Veteran Herr Carl Schneider von Cöln die allerwärmsten Sympathien. In der That hat dieser vortreffliche Künstler aus seiner ruhmvollen Vergangenheit das Beste, nämlich gefühlswarmen und seelenvollen Vortrag, in seine alten Tage herübergerettet, so dass selbst die unvermeidliche Abschwächung seines früher so berühmten Tenor-Timbres kaum die Erbauung seiner Zuhörer zu beeinträchtigen vermochte. Im Gegensatz hierzu befindet sich Fräul. Maria Breidenstein aus Erfurt im Vollbesitz reicher Stimmmittel, und doch können wir nicht sagen, dass sie als Vertreterin der Sopranpartie auch nur in einer einzigen Nummer hinzureissen verstanden hätte. Noch weniger ist dies von Herrn Schelper aus Leipzig zu sagen; dieser … Sänger scheint sein Organ für den Concertvortrag nicht genügend geschult zu haben … Die Altistin Frl. Hedwig Wollersheim aus Cleve zeigte sich als Anfängerin und genügte nicht. Ein einreissender … Chor … Schönheiten in den Soli … in den Vorträgen der Solisten so sehr in den Hintergrund, dass der Eindruck ein gewaltiger war und Mendelssohn's Meisterwerk allen aufs Neue lieb und werth geworden ist.

Eine besondere Anziehungskraft bewährte am 10. Januar das alljährliche Concert unseres verehrten Musikdirectors Anton Krause, in welchem der Concertgeber Mozart's Pianoforte-Concert in D-moll vortrug, wie immer höchst sauber und ohne in der Vortragsart die scharfen Grenzen zu überschreiten, die die Mozart'sche Clavierstücke von moderner Claviermusik und selbst von Beethoven scheidet. Herr Dr. Kraus von Cöln, der treffliche Baritonist der hiesigen Oper, errang sich neue Lorbeeren mit der Arie des Seneschall aus »Jean de Paris« von Boieldieu und mit Liedern von Brambach, Lassen und Dietrich, während der mit grösseren Aufgaben beschäftigte Chor diesmal mehr als Staffage diente und mit einigen kleinen Sachen wie »Der Gondelfahrer« von Schubert, »Frühlingsglaube« von Kreutzer und »Das Schifflein« von Schumann … Schubert's Ouverture zu »Rosamunde« und die grosse Symphonie in C dur eröffneten und beschlossen — beide in befriedigender Weise — das interessante Concert.

Endlich hat auch — und zwar gestern — die erste Soirée für Kammermusik stattgefunden mit folgendem Programm: 1) Trio

in Es-dur für Pianoforte, Clarinette und Viola von Mozart, 2) Streichquartett in C-dur von Haydn (Nr. 3, Breitkopf und Härtel), 3) Quintett in Es-dur für Pianoforte, Oboe, Clarinette, Fagott und Horn von Beethoven. Den Clavierpart hatte Herr Musikdirector Gumme, Violine, Viola und Violoncello wie gewöhnlich die Herren Reise, Posse und Schmidt. Wir gestehen, dass wir selten eine in allen Theilen so befriedigende, im Zusammenspiel so abgerundete und im Einzelnen so ausgezeichnete Ausführung von Kammermusik beigewohnt haben. Herr Gumme spielte namentlich im Quintett von Beethoven mit ungewöhnlichem Feuer, dabei doch mit beständiger Rücksichtnahme auf die concertirenden Blasinstrumente, welch letztere in den Herren Reichert, Ziegler, Taubert und Grewert würdige Handhabe fanden; namentlich Herr Ziegler, der Clarinettist, und Herr Grewert, der Hornist, thaten sich durch Technik und schönen Ton besonders hervor. Das von den Herren Reise, Schön, der, Posse und Schmidt gespielte Haydn'sche Quartett war eine Musterleistung. Zu bedauern bleibt zuletzt die ungenügende Theilnahme des Publikums, welch letzteres überwiegend aus Damen bestand.

Leipzig, 24. Januar.

Sonntag, den 21. Januar, gab Fräulein Doris Böhme aus Dresden eine Matinée im hiesigen Blüthner'schen Saale. Sie spielte Sonate Op. 31 Nr. 3 von Beethoven, Pastorale und Capriccio von Scarlatti, Barcarole von Scholtz Op. 46, Romanze von Schumann Op. 28 Nr. 2, Rhapsodie hongroise von Liszt, Etude Cis-moll und Berceuse Op. 57 von Chopin — sämmtliche Nummern, mit Ausnahme der Sonate, auswendig — und errang sich durch die ausdauernde Kraft und die Sauberkeit ihrer Technik, wie durch die verständige Auffassung und die schlichte, sachliche, alle Effecthascherei verschmähende Wiedergabe der einzelnen Nummern den lebhaftesten Beifall. Unterstützt wurde die Künstlerin durch Gesangvorträge des Herrn Gutmann aus Dresden, in welchem wir einen trefflich geschulten Liedersänger mit edlem Vortrag und wohlklingender, zwischen Tenor und Bariton in der Mitte stehender Stimme kennen lernten. Die Concertgeberin bewährte sich namentlich auch durch die Clavierbegleitung der Lieder als geschmackvolle Künstlerin.

Leipzig, 27. Januar.

Das zwölfte Enterpeconcert am 23. Januar war eines der hervorragendsten der Saison. Als Solisten in demselben wirkten Fräulein Anna Mehlig aus Stuttgart (Pianoforte) und Herr Walter Fiedler aus hiesigem Stadttheater (Gesang). Die Solonummern bestanden in dem Liederkreis »An die ferne Geliebte« von Beethoven, dem Concert in A-moll für Pianoforte und Orchesterbegleitung von Robert Schumann, drei Liedern von R. Franz und der Polonaise brillante von Carl Maria von Weber, orchestrirt von Franz Liszt. Fräulein Anna Mehlig legte auch diesmal die schon Vorzüge ihrer Künstlerschaft an den Tag und zeigte, was bemerkenswerthe Anstrengung anbelangt, unserer Bedünkens einen [illegible] Fortschritt gegen früher. Ebenso lässt die Stimmbildung des Herrn Fiedler kaum mehr etwas zu wünschen übrig, [illegible] ist seine Aussprache, nur mangelt, wie sorgsam und correct der geschickte Sänger auch überdies seinen Reproductionen gegenwärtig noch das eigene poetische Ingenium. Einer besonderen Erwähnung schulden wir noch dem Orchester, welches sowohl die Eröffnungsnummer, die unvollendete Symphonie in H-moll von Franz Schubert, als auch die Serenade Nr. 3 C-dur für Streichorchester von Robert Fuchs, hiernach wacker vorführte. Letztere war uns neu [illegible] ist in ihrer Thematik rund und knapp in ihrer Form, zeigt dieselbe in ihren vier Abtheilungen hübsche Gegensätze. Die erste hat etwas Launisches, die zweite manche sanft elegische Züge, die dritte hat dagegen heiteren einen humoristisch gefärbten Charakter, auf welchem dann ein selbständiger Schlusssatz in [illegible] Rhythmus wieder ganz effectirt anschliesst. Wir bedauern nicht noch die erste Serenade dieses Componisten kennen gelernt zu haben.

Donnerstag, den 25. Januar wurde das Concert zum Besten des Orchesterpensionsfonds im Saale des Gewandhauses abgehalten. Wir hörten in demselben zum ersten Male hier Ouverture zu »Gudrun« von Oskar Bolck, »Ländliche Hochzeit« in Variationen von Carl Goldmark und »Walkyrenritt« aus dem Musikdrama »Die Nibelungen« von Rich. Wagner. Von allen neuen grösseren Orchesterwerken, die uns im Laufe dieses Winters vorgeführt worden, hat seit derjenigen der Brahms'schen Symphonie keines einen so günstigen Eindruck auf uns gemacht, wie das Goldmark'sche; es ist in seinen Sätzen so geistig angeregt und dabei so fein, reizvoll und charakteristisch, wie in wenig neuen Tondichtungen. Das Werk kam unter des Componisten eigener Leitung sehr präcis zur Darstellung und schlug bei dem Publikum entschieden durch. Auch Bolck's Ouverture berührte infolge ihrer gut erfundenen und geschickt aneinandergefügten Themen recht angenehm. Namentlich fand der Walkyrenritt, der zwar als vereinzelte aus allem Zusammenhange gerissene Nummer im Concertsaal nicht ganz am Orte ist, den lebhaftesten Beifall. Etwas ganz Ausgezeichnetes boten an diesem Abend die Sololeistungen der Frau Schimon-Regan und des Herrn Concertmeister de Ahna aus Berlin. Frau Schimon trug die Arie aus »Figaro's Hochzeit« von W. A. Mozart »Und Susanne kommt nicht«, Canzone von Händel und Bolero von Dessauer; Herr de Ahna die Gesangsscene von L. Spohr und Sonate in A-dur von Nardini (mit hinzugefügter Pianofortebegleitung von Ferd. David) vor.

Den Beschluss der diesewöchentlichen Concerte machte die Aufführung des akademischen Gesangvereins »Arion« im Saale der hiesigen Buchhändlerbörse Freitag, den 26. Januar. Die Gesangwerke desselben bildeten: Ouverture Op. 124 von L. van Beethoven, Gesang der Geister aus Goethe's »Faust« von Wilhelm Speidel, »Im Walde« Gedicht von O. Heyne, componirt von Gustav Schreck, »Es liegt so abendstill der See« Gedicht von W. Müller von Königswinter, componirt von Hermann Goetz und zum Schluss »Oedipus in Colonos« des Sophokles, Musik von Felix Mendelssohn-Bartholdy (die verbindenden Worte gesprochen von Herrn Hofschauspieler Klein aus Berlin und Fräulein Wessely vom hiesigen Stadttheater). Ausserdem wurden noch Männerquartette und Solo-Lieder gesungen.

Nachrichten und Bemerkungen.

* Der Kalender der Locomotiv-Pfeife. In England (Merthyr Tydfil) wird der Tod eines 56jährigen Mannes gemeldet, der sich als grossen Anrecht erworben hat, auch in musikalischen Blättern erwähnt zu werden, wenn auch nicht in einem sehr freundlichen oder dankbaren Sinn. Es war Adrian Stephens, der Erfinder der Dampf-Pfeife, die bald in der ganzen Welt zu Wasser und zu Lande als Signal benutzt wurde. Wie viel Qual hat dieses abscheuliche Instrument dem menschlichen Ohre schon bereitet! Welche Flüche sind ihm von Musikern und Nervenschwachen nachgeschleudert! Es wäre der Untersuchung werth, ob überhaupt ein Instrument existirt, welches sich als allgemeines und unaufhörliches Marterwerkzeug mit diesem messen kann. Wir glauben, es steht einzig in seiner Art da. Es sind mehrere Fälle constatirt, wo der grelle Schrei die Gehörnerven durchschnitten und dadurch eine theilweise Lähmung und dauernde Schwächung dieses Organs bewirkt hat. Wer weiss, wie viele Fälle mögen aber vorgekommen sein, die nicht in die Oeffentlichkeit gedrungen sind! Und besonders, welchen Einfluss die stete nervöse [illegible] Wirkungen sein auf die Tonempfindungen unseres ganzen Geschlechts. Wer hat nicht schon nach einem plötzlichen, nervenerschütternden Schrei der Locomotiv-Pfeife jene dumpfe Lähmung im Ohr gefühlt, die sich erst nach einiger Zeit wieder verzog? Hat einem Stevens' Pfeife so einmal [illegible] ertragen werden, eine gütige Macht abzuschaffen. Aber von den Folgen derselben Abhärtung erzählt ein Capitel, welches noch nicht geschrieben ist. Ein guter Beobachter sollte sich darüber her machen, die Thatsachen liefert ihm jeder Tag. Und wir meinen, die Sache ist wichtig genug, um in einer Petition angesehener Musiker der Regierung vorgetragen zu werden. Stevens' Pfeife war ihr Instrument, doch [illegible] mit dumpfem Ton; wir haben sie in Deutschland in eine so schrille Höhe geschraubt und handhaben sie mit einem so wüsten Luxus, dass man wohl fragen darf, ob dieser Unfug noch länger geduldet werden kann. Aber wer wird den ersten Schritt zu seiner Abstellung thun? —

* (Auber-Denkmal.) Am 25. Januar ist auf dem Père Lachaise das Denkmal Auber's unter Betheiligung einer grossen Volksmenge enthüllt worden. Opernsänger und Conservatoriums-Schüler sangen mehrere Chöre aus seinen Werken, die Componisten-Gesellschaft liess die Büste mit einem goldenen Kranze schmücken, die Directoren der Grossen und Komischen Oper, Halanzier und Carvalho, hielten Grabreden u. s. w. Wäre Auber einige Jahre früher gestorben, als das Kaiserreich noch im Glanze stand und die Kaisen zu solchen Monumenten mehr Mittel und Neigung hatte, so würde dem beliebten Meister längst ein weit glänzenderes Denkmal unter pompösen Feierlichkeiten errichtet sein. Als 1871 die Wandlung erfolgte, beklagte er selber, dass er versäumt habe zur rechten Zeit zu sterben.

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 14. Februar 1877. Nr. 7. XII. Jahrgang.

Viadana's Verhältniss zu seinen Vorgängern und Zeitgenossen.

In dem zweiten Artikel der vorigen Nummer haben wir die Grundsätze dieses Mannes, der eine der folgenreichsten Neuerungen in der Musik wenn auch nicht begann so doch auf den Weg des grossen Entwicklung leitete, mit seinen eigenen Worten vernommen. In dem ersten Artikel jener Nummer ist dann schon der Anfang gemacht, in der Bedeutung des neu gewonnenen Grundbasses zugleich das eigentliche Verdienst jenes Mannes deutlich zu machen, und dieser Gegenstand soll hier zum Abschlusse gebracht werden, soweit die Quellen es gestatten.

C. von Winterfeld war in neueren Zeiten neben Kiesewetter der Erste, der die Bedeutung Viadana's erkannte. In dem zweiten Bande seines »Gabrieli« hat er ihm ein eigenes Capitel gewidmet (S. 59—68). Dieser hervorragende und höchst verdienstvolle Schriftsteller hatte für musikhistorisch wichtige Kräfte ein feines Gefühl, wenn auch nur mangelnder Bekanntschaft mit den zu Grunde liegenden Thatsachen oder in Folge einer subjectiven Gruppirung seines Stoffes, nicht immer das richtige Verständniss. Der vorliegende Gegenstand in seiner eigentlichen d. h. musikpraktischen Bedeutung lag Winterfeld's Bestrebungen besonders fern. Aus seiner Uebersetzung der Vorrede Viadana's haben wir bereits ersehen, dass ihm mehrere Hauptpunkte unverständlich blieben und auch gleichgültig waren. Die Zeit, in welcher er forschte und für manche Gegenstände die verschütteten Bahnen wieder aufdeckte, war eben diejenige, in der das Begleitklavier bis auf den letzten Rest abhanden gekommen war. Nie und da stand der Cembalo noch auf seinem alten Platz, aber nur zum gelegentlichen Tonangeben. Für Winterfeld und seine Zeitgenossen war daher das, was Viadana erfand und lehrte, etwas rein Antiquarisches geworden.

Was wir heute Partitur nennen, die vollständige Zusammentragung aller einzelnen Stimmen eines Tonsatzes, nannte man damals, wie Winterfeld bemerkt, Tabulatur (intavolatura, intavolare = in die Tabulatur bringen oder absetzen); Partitur dagegen bilde ein Auszug aus diesen Stimmen, »der die Grundlage des Harmoniegebäudes darstelle und dabei die Eintritte der einzelnen Stimmen angab (Gabriel II 63), der also die Bezifferung für einen Begleiter bildete. Die Partitur wurde demnach immer mit Rücksicht für den Vortrag auf einem bestimmten Instrumente angelegt«; um sie Jedem unserer Vorstellung völlig deutlich zu machen, kann man sie immerhin als Arrangement, als Orgel- oder Clavierauszug bezeichnen.

Derartige Partituren waren überall im Gebrauch, als Viadana in die Praxis eintrat. Diese hat er also nicht erfunden, wohl aber den Generalbass — letzteres jedoch nur unter der Beschränkung, die sogleich angegeben werden soll. Den Unterschied zwischen Generalbass und Partitur bezeichnet Winterfeld so: der Generalbass bilde in dem ganzen Gesange den wesentlichen Grundstamm, die Partitur dagegen sei nur eine Aushülfe für den Organisten (II 23). Letztere, können wir sagen, war ein harmonisches Conglomerat, der Generalbass aber ein harmonisches System. Ursprünglich hauptsächlich für die Melodik geschaffen, wie Winterfeld S. 64 bemerkt, wurde dieser Grundbass bald eine vorzügliche Handhabe für die Ausbildung der Harmonielehre. Um nun Viadana's Erfindung möglichst präcis zu bezeichnen, bedienen wir uns der Worte seines Zeitgenossen, des aufmerksamen Michael Praetorius im Syntagma musicum, der den Viadana den Ersten nennt (primus inventor praesertim), indem er »die Art, mit einer, zween, dreien oder vier Stimmen allein in eine Orgel, Regal oder andere dergleichen Fundament-Instrument zu singen, erfunden, an Tag bracht und in Druck ausgangen ist, da denn nothwendig ein solcher Bassus generalis und continuus pro Organoedo vel Cytharoedo als tanquam fundamentum vorhanden sein muss« (Synt. III 124). Das ist der ganz richtige und genaue Ausdruck. Kiesewetter freilich ist anderer Meinung. In einem Aufsatze in der Allg. Musikal. Zeitung von 1830, wo er diesen Gegenstand angehend und mit vielen Citaten bespricht, schimpft er über den »guten Prätorius«, der dem Viadana nur aus Missverstand seiner lateinischen Vorrede die Erfindung zugeschrieben habe, mit ein, zwei, drei, vier Stimmen in die Orgel zu singen. »Sollte dies (fragt Kiesewetter) nach seiner Meinung etwa heissen, ein-, zwei-, drei- oder vierstimmig die Orgel zu spielen? Wie hätte so tolles Zeug dem Viadana nur träumen können?«*) Der gute Kiesewetter, durch das Anführen vieler Bücher erhält man noch kein musikalisches Urtheil. In die Orgel singen, heisst den Gesang so einrichten, dass er in der Orgel (oder dem Clavier) seine einzige, aber nothwendige Begleitung hat, wobei denn ein solcher Grundbass schlechterdings unerlässlich ist. Nun ist nur, was Prätorius behauptet, und er hat niemals etwas Unrichtigeres gesagt.

Erfunden oder erdacht hatte Viadana zunächst also die Art der kleinen ein- und mehrstimmigen Concerte selbst. Darauf legt er mit Recht das einzige Gewicht, was Titel und Vorrede zu den Werken deutlich zeigen, wie diese überhaupt sein ganzes Wesen frei ist von jeglicher Anmassung oder Grosssprecherei, die andern zeitgenössischen »Erfindern« eigen war. Erst als

*) Allg. Musikal. Zeitung Bd. 32 Sp. 330.

eine natürliche Folge hiervon, nämlich als ein Mittel zur Darstellung jener Concerte, ergab sich flm der selbständige Grundbass — selbständig natürlich nur in dem Sinne, wie jede anfängliche Erscheinung es sein kann. Beides gehört also zusammen und kann nur mit einander gewürdigt werden.

Aus einer Schilderung derjenigen Musikpraxis, welche sie zuerst auf seine neue Einrichtung brachte, ersehen wir die Mängel einer Compositionsweise, die uns jetzt als wasserdicht abgeschlossen und in sich vollkommen erscheint. Was kann wohl vollkommener sein, als ein Vocalsatz à la Palestrina, der nichts Fremdes zuzulassen scheint, weder in der Composition noch in der Ausführung? Und doch, in einer wie kläglichen Gestalt erschienen diese selben Motetten, wenn man sie betrachtete vom Standpunkte der meisten Aufführungen, welche sie zu ihrer Zeit erlebten! Liest man die Berichte von den beschränkten Mitteln der damaligen Darstellung eines kunstvollen Gesanges, so bleibt kein Zweifel darüber, dass die in Druck und Schrift so allgemein verbreiteten Compositionen in Wirklichkeit nur von einigen wenigen erlesenen Kapellen richtig ausgeführt werden konnten. Der Drang, sie dennoch aller Orten aufzuführen, mit Sängern, Pfeifern, Streichern und Orgelschlägern, erfand die Partitur, und das Ungenügende dieses Compromisses führte dann auf Concerte von kleinerer Anlage für Solisten geeignet und durch das Band eines festen Basses zusammen gehalten. Es war also wieder recht eigentlich die Noth, welche den Erfinder spielte, und was anfangs nur eine Aushülfe war, gestaltete sich dann gleichzeitig zu einer Läuterung der Composition wie zu einer Vervollkommnung der musikalischen Praxis. (Schluss folgt.)

Joh. Stade's Anleitung, den Basso continuo zu behandeln, vom Jahre 1626.

Vorbemerkung. Nachstehend theilen wir die in der vorigen Nummer verheissene Anleitung von Stade mit. Sie ist vom Jahre 1626, also aus der früheren Zeit, man kann sagen aus der ersten Periode der Kunst des Accompagnements, und wurde zu den besten Tractaten gezählt, welche in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts über diesen Gegenstand geschrieben wurden. Joh. Andr. Herbst sagt in seiner Erklärung gebräuchlicher Kunstwörter: »Bassus continuus oder Bassus continuus oder Bassus generalis pro Organo, item Partitura, ist eine aus erfundene Stimme, welche durch das ganze Stück oder Fundament führet, aus welchem die Organisten, Lautenisten etc. nach den darüber gesetzten Numeris und Zahlen gar künstlich mit einschlagen können, wie im Ludovico Viadana als Inventore dieses Bass, item im Agazario und Johann Staden im andern Theil seiner Kirchen-Music zu Generalbass zu sehen ist.« (Musica moderna prattica. Nürnberg 1658, S. 75.) Stade war Organist an St. Sebald in Nürnberg und sein Werk erschien dort 1626 bei Simon Halbmayern als »Kirchen-Music Ander Theil. Geistlicher Gesäng und Psalmen auf die Hoch-Feste im Jahr und sonsten zu gebrauchen, von 1 2 3 4 5 6 und 7 Stimmen. Dabei etliche mit Violen und andern Instrumenten gericht. Mit einem Basso ad Organum.« 4°. Zu Ende des Orgelbasses steht nun nachfolgende Abhandlung.

Kurzer und einfältiger Bericht für diejenigen, so im Basso ad Organum unerfahren, was bei demselben zum Theil in Acht zu nehmen.

Bassus Generalis oder Bassus Continuus ad Organum wird zwar in gemein nur mit einer einigen Stimm angedeutet; es müssen aber dazu mehr Stimmen mit Consonantien, bisweilen auch, nach Erforderung der Composition, Dissonantien (jedoch mit Bescheidenheit) gebraucht werden.

Nun befindet sich bei solchem Basso Generali oder Basso Continuo eine merkliche Ungleichheit, indem etliche gar keine Signa und Numeros, ein Theil dieselbe gebrauchen, aber gar ungleich und unterschiedlich, wie solches hernach in den Exempeln wird zu sehen sein, welches dann nicht allein bei den Unerfahrnen leichtlich errores verursacht, sondern auch weil bisweilen geübte Organisten zweifelhaftig macht, dass sie nicht allezeit wissen können, wie nach des Autoris Meinung der Bass ad Organum zu tractiren. Es ist aber diese Manier zu Rom erstlich aufkommen, wie dann solche Invention Ludovico Viadana zugeschrieben, als welcher mit Fleiss etliche Opera mit 1 2 3 4 und mehr Stimmen darauf gericht, dadurch er viel mehr auf die Stimmen guter Sänger, als auf den Organisten gesehen, und wird nunmehr diese Art von Andern gleichfalls gebraucht, also dass sie jetzt auch in Teutschland will gemein werden.

Denselben Bassum ad Organum habe ich zwar niemals für eine Nothdurft erkannt zu sein, als nur in gemelter Viadanischer Music, da er nicht zu entbehren; der Meinung ich auch verbleibe, jedoch lasse ich einem jeden sein Belieben, solchen zu setzen wie er ihn will.

Es erfordert aber gedachter Bassus Generalis oder Bassus Continuus ad Organum ein Person, dem die musikalischen Regeln und das Klavier bekannt, der im Partiren oder Absetzen erfahren, auch weiss, wie gegen dem Bass die Concordantien und Dissonantien zu gebrauchen, und die Clausula kann formiren.

Dieweil aber Etliche die Mittel darzu zu kommen ermangeln und doch gern zu lernen sich befleissigen, also verhoffe ich, es werde ihnen mein Bericht daran nicht undienstlich sein, sondern etwas an Hand geben und zu mehrerm Nachdenken Ursach geben.

Erzählung von den gebräuchlichen Signis, sammt derselben Unterschied.



Diese zwei Signa haben einerlei Bedeutung und steht erstlich ♯ an dem Ort, da solches erfordert wird, wo nämlich zum Basso ad Organum Tertia major soll mit berühret werden. Bei Etlichen, wie hie zu sehen,



findet man bisweilen das ♯ neben den Noten, soll gleiche Bedeutung haben. Welches sehr ungereimt scheinet und vielleicht aus der Amanuensium oder Typothetarum Schuld ist. Denn das ♯ also gesetzet deutet vielmehr an ein Semitonium der Noten, als Tertiam majorem gegen dem Bass ad Org.
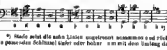
Folgende Signa sind gleichfalls in solchem Verstand zu haben, allein dass allhie durch ♭ Tertia minor wird angezeigt.



Gemelte Tertiae major und minor werden darumb nicht allein verstanden vom Basso an zu rechnen, sondern abwechselsweis zu gebrauchen, dass man nicht an ein gewiss Ort gebunden, und wird die Decima, auch die Decima Septima bisweilen an der Tertiae statt gebrauchet.
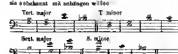
Welches auch in andern Con- und Dissonantiis, als Quarten, Quinten, Sexten und Septimen etc. zu verstehen.

Als zum Exempel: Durch das ♯ über dem Generalbass ist angedeutet die Tertia major, und durch das ♭ Tertia minor, welche man nach Beschaffenheit der Intervallen der vor- und hernachgehenden Noten neben andern Consonantien unterschiedlich gebrauchen kann. Wie hie etwas davon zu sehen, und hernach ferner wird angedeutet werden, da allzeit durch die schwarzen Noten die angedeutete Tertia verstanden wird.



*) Stade setzt die zehn Linien ungetrennt zusammen und rückt die passenden Schlüssel tiefer oder höher, um mit dem Umfang der

Zum Ueberfluss hab ich auch andere Tertias oder Sextas majores und minores, so nicht mit Signis angedeutet werden, zu mehrer Nachrichtung und Erkenntniss derselben, denen so sie unbekannt, mit anhängen wollen.



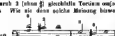
Erzählung von den gebräuchlichen Numeris oder Zahlen, sammt derselben Unterscheid.

Belangend die Numeros oder Zahlen, sind solche bisher zum meisten gesetzt worden wegen der Dissonantien, als Secunden, Quarten, Septimen und Nonen etc., dazu die Tertias und Sexten als imperfecte Consonantien zur Anzeigung, dass ein Organist kein Dissonantien soll berühren, wo sie nit gesucht sei, sondern bei seinen Consonantien und Concordantien verbleiben. Zwar als dass er soll die perfecten Consonantien als die Octaven oder Quinten nach einander gehen oder springen lassen, sondern so viel möglich die perfecten und imperfecten Consonantien umbwechseln.
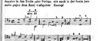
Wie denn solches leichtlich entdecket die Partitura oder das Ansetzen in die Tabulatur guter Authorum, als Orlandi, Lucae Marentii, Claudii Merulae, Petri Aloysii Praenestini, Andreae und Johannis Gabrielis, Horatii Vecchii, Joh. Pauli Cimae, Johan. Leo Hasleri, Gregorii Aichinger, Christiani Erbach, Augustini Agazzari, Flaminii Comanedi, zu besonders in ihren Quatuor Voc., aus welchen ein Unerfahrener am besten lernen kann, wie hernach sein Basso ad Organum den Concentum zu führen. Den wer sich einbilden will, auf die jetzige zierliche singerische Art legen und dieselbe auch auf dem Klavier gebrauchen, wüsste aber nicht zuvor was der musikalischen Regeln gemäss, der wird gewiss bei gemelter neuen Art nicht erkennen lernen, was bös oder gut, vielmehr aber würde er derselben gar zuwider handeln, als welche viel einen andern Concentum zum Basso ad org., als die gesetzte Stimmen geben, erfordert. Welches ich obiter hiebei hab anzeigen wollen.

In den Numeris und begreiflichen Signis hab ich bisher dreierlei Unterscheid in den Italienischen Continuobus gefunden.

1. In Setzung 4 $\sharp$ geben sie durch 4 die Quart und durch $\sharp$ Tertiam majorem zu verstehen. 

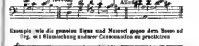
2. In Setzung 4 3 wollen Etliche ebener massen durch 4 die Quart und durch 3 (ohne $\sharp$) gleichfalls Tertiam majorem verstanden haben. Wie sie denn solche Meinung bisweilen auch auf 7 8 ziehen. 

Nota. Ein geübter Organist wenn wohl, dass solche Andeutung die Cadanzen erfodert, auch denswillen, weil der Bass zur Quint niederwärts oder zur Quart aufwärts schreiben thut. Beneben erkennet derselbig an der Bewegung, so in der Secund bleibt gehet, wo die Sexta major, als der darauf folgenden Octav, ein Nothdurft. Aber doch ist dies allerdings kein gewisse Regel, und mag bisweilen ein Componist die Cadenzen in den Tertia oder Octavas, wie auch in der Sexta (verstehe gegen dem Bass) aufgeben. Exempl.
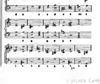


3. Etliche setzen an einander 4 $\sharp$3 und 7 $\sharp$6 etc. (darunter in Italia Gratio S. Pietro dal Negro) als eine rechte Anzeigung der Tertiae und Sextae majoris, welche Sexta major auch ohne andere vorher gehende Zahl also wird angedeutet $\sharp$6. Ich befinde auch eben bei demselben und andern Authoribus die $\sharp$ über 3 und 6 also $\sharp$3 $\sharp$6, welches auch ebenmässige Bedeutung haben soll. Aber allein solche $\sharp$ vor 3 (mit ander vorher gehenden Zahl) und $\sharp$ vor 6 (mit und ohne andere vorher gehende Zahl), weilen zweierlei Tertien und Sexten, hab ich nach Erforderung des Basses als unnöthig zu gebrauchen bleiben lassen. Aber doch mit Unterschied. Wenn ein $\sharp$ oder $\flat$ da kein Zahl hernach gesetzt gefunden, so giebt solche Notirung ohne Zahlen über denselben Noten als $\sharp$ Tertiam majorem und $\flat$ Tertiam minorem (wie vorgemeldt) allein zu erkennen. Folgt aber nach dem $\sharp$ ein Zahl 3 oder 6 bei einer Noten, so verstehe ich dadurch, dass bei der Tertia oder Sexta das Semitonium erfordert wird. Gleichwie ich sonsten, wo 3 oder 6 bloss ohne $\sharp$ stehen, das Semitonium bei denselben wird ausgeschlossen.
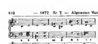
Es werden auch die erzählten Signa und Numeri bisweilen über einander gesetzt, davon nachfolgende Exempla und derselben Erklärung.



Exempla, wie die gemeinen Signa und Numeri gegen dem Basso ad Org. mit Einmischung anderer Consonantien zu practiciren.



Linien zusammenkommen, wie es damals gebräuchlich war, und hierbei wurde dann die Bezifferung oberhalb, nicht unterhalb der Linien angebracht. Obwohl dies an sich eine sehr übersichtliche Notation ist, wurde sie doch den meisten Lesern unbequem gewesen sein, weshalb die Beispiele hier in den gebräuchlichsten Schlüsseln mitgetheilt sind.



Was in diesem Exempele durch die Semibreven [𝅗] angedeutet ist gleichfalls auch von den Minimis Semiminimas [𝅗𝅥, 𝅘𝅥] &c zu verstehen. Und obwohl billig nicht allein die bisher gesetzten Numeri oder Zahlen zu notiren, sondern auch die 10 11 etc. könnten in der Signatur gebraucht werden jedoch weil solches von Andern nicht geschehen hab ich hinnen auch nichts melden wollen

(Schluss folgt.)

Ueber Beifallsbezeugungen im Theater und im Concert

(unter Bezugnahme auf den denselbe Thema behandelnden Artikel in Nr 46 und 47 des vorigen Jahrganges dieser Zeitung).

(Schluss.)

Auch der Dirigent ist zuber nicht unempfindlich gegen Beifall aber er befindet sich in einer günstigeren Lage als der Solist. Er führt seine Symphonie aus und in dem Gelingen derselben findet er seine Befriedigung, darum hat er sich gewöhnt. Es kann ihm leid thun, wenn das nach seiner Meinung gut vorgeführte schöne Werk keinen nennenswerthen Beifall hervorruft aber er ist nicht beleidigt oder deprimirt wenn der Beifall ausbleibt, er bezieht das weniger wie der Solist auf seine Person.

Können Beifallsbezeugungen den Sänger stören so können sie es und das ist auch unsere Meinung, eher im Theater als im Saale. Oder sollte es nicht genieren, wenn dort der in seiner Rolle aufgehende Darsteller und wäre es nur auf Augenblicke aus seiner Stimmung herausgerissen wird durch zu lebhaft gehandelten Beifall zumal bei offener Scene? Wir glauben doch. Man kann sich denken, dass er nach solcher Unterbrechung die Höhe der Stimmung nicht oder nur schwer wieder zu erreichen im Stande ist. Wer möchte bestreiten, dass überhaupt der ganze Gang der Handlung durch lauten Beifall gestört werden kann, nicht selten auch gestört wird oder Anlass zu Störungen giebt? Es bricht auf der Galerie Beifall los, das Parquet opponirt, oben wird's nur um so lauter, in Folge dessen auch unten und da haben wir das Spectakel. Rohheiten dieser Art sind nichts Seltenes. Es ist nichts dagegen zu machen, so lange der Spektakel nicht in Tumult ausartet. Dergleichen würde wohl weniger vorkommen, wäre das Theaterpublikum nicht ein sehr gemischtes. In einem neuen von Strodtmann neuerdings herausgegebenen Briefe von und an Gottfried Bürger, unserm alten Balladendichter, macht dieser einen Unterschied zwischen Publikum und Pöbikum. Das Wortspiel ist charakteristisch. Es wäre übrigens ein Irrthum, wollte man annehmen, dass nur auf der Galerie Pöbikum zu finden sei, ihre Ergebnisse wird man in allen Rängen finden, denn mit dem Wortspiel sollen nach unserer Auffassung weniger Standes- als vielmehr Gesinnungsunterschiede angedeutet werden. Von den Bewohnern der Galerie können wir nicht den Takt und das tiefere Kunstinteresse verlangen, das wir bei denen voraus-

zusetzen pflegen, die die anderen Ränge bevölkern, nehmen wir deshalb den in ihrer Weise gezollten Beifall der Galerie ohne Protest hin, mag er auch hie und da stören. Wir würden uns mit uns selbst in Conflict setzen, wenn wir auf Beseitigung der Galerie drängen, denn wir verlangen, dass die Kunst für Alle, also auch für die weniger bemittelten unteren Schichten des Volkes sein soll, wir verlangen, dass die Theater Volksbildungsanstalten seien und so müssen wir consequenterweise vielmehr für Erweiterung der Galerie sprechen. Wie man solche herzustellen oder mit anderen Worten, wie die unteren Volksclassen mehr für die Kunst heranzuziehen und auszubilden seien, ist eine Frage, die schon öfter ventilirt wurde, die wir aber hier bei Seite lassen müssen. Wir haben allerdings Volkstheater, aber die Erfahrung hat gezeigt, dass sie gar zu leicht ausarten (wenigstens in ihrer jetzigen Einrichtung) und das Gegentheil von dem bewirken, was sie bewirken sollen. Vorläufig haben wir uns darauf zu beschränken, im Interesse der Geltung und des ruhigen Verlaufs dessen, was auf der Bühne vorgeht, Ausschreitungen und allzu lärmenden Manifestationen die bekanntlich immer nur von der Galerie ausgehen, möglichst vorzubeugen. Thatsache aber ist hiernach, dass der Bühnenkünstler weit mehr der Störung ausgesetzt ist, als der im Concert auftretende Künstler. Ob nicht Darsteller sind, die es gar nicht ungern sehen, wenn's von oben herab tüchtig herunterlärmt, lassen wir dahingestellt, hört man in ihren Kreisen doch wohl scherzweis äussern, dass der Segen von oben komme. Im Scherz gesagt, im Ernst gemeint.

Im Concert, das ja im Vergleich zum Theater weder ein so grosses noch so gemischtes Publikum zu haben pflegt und verhältnissmässig auch weit weniger Bürger schon Pöbikum haben dürfte, werden deshalb solche barfällige Störungen auch seltener vorkommen. Bei den hier von den Vortragenden zu lösenden Aufgaben findet der Hörer leichter die zu Beifallsäusserungen passende Gelegenheit, ja sie ergiebt sich zum Theil von selbst, wie z. B. nach Beendigung eines Theiles oder Abschnittes. Erfolgt hier Beifall, dann darf man annehmen, dass er den vortragenden Künstler in seiner Stimmung nicht mehr stört. Und hier mag er denn auch in verdientem Maasse gespendet werden. Ihn zurückhalten zu wollen blos deshalb weil man in einem Saale sich befindet, der zu den sogenannten fashionablen gehört oder weil es ein Oratorium ist, das uns vorgeführt wird, wäre thöricht. Beifallsäusserung ist an und für sich betrachtet, doch wahrlich nicht unerheblich zu nennen und wir verstehen deshalb auch nicht, wie durch sie der Ort oder das vorgeführte Werk, also ein Oratorium entweiht oder in seiner Wirkung beeinträchtigt werden sollte. Die, welche der Kunst wegen unsere Concerte von Bedeutung besuchen, darf man gewiss zu den gebildeten Leuten rechnen, von denen vorauszusetzen ist, dass sie Beifallsäusserungen unterlassen werden, die notorisch störend oder ungehörig sind. Sonst aber lasse man sie ihren Beifall nach Herzenslust bezeugen, wir können uns mit den Vortragenden nur darüber freuen.

H z. G

Anmerkung. Wenn der verehrte Einsender meint, was anschicklichen Beifallsäusserungen auf das Concert geschieht, weil es von »gebildeten Leuten« besucht werde, so möchten wir nur bemerken, dass wir vor den weniger gebildeten durchaus keine Furcht hegen und die Exclusivität unserer Concerte eher einen grossen Fehler betrachten, ohne dessen Beseitigung es niemals besser werden wird. Der Mann aus den niederen Ständen ist von Natur schüchtern und zurückhaltend in grosser Gesellschaft, zumal wenn er verlegen wird und, wenn er von den »Gebildeten« demoralisirt ist. Die Geschichte der Galerie im Operntheater lehrt es deutlich genug. Das Concert bietet viel weniger Anlass zu Ausschreitungen. In diesem sollen die Musikliebhaber aus allen Ständen vertreten sein und werden es auch, sobald das Concert die ihm gebührende öffentliche bedeutende Stellung erreicht haben wird. Es ist freilich keine Aussicht, in wenigen Jahren dahin zu gelangen, aber wir müssen doch ewig auf diesen Punkt zeigen, damit sich die Gedanken der Menge nach

und noch daran gewöhnen. Bildet doch ein Tropfen den Stein: warum sollten wir nicht durch geduldiges Beharrlichsein eine Sache bessern können, von welcher ein grosser Theil unserer Bildung abhängt? Von den Concerten kann man zum Theil schon jetzt behaupten, namentlich von den Gesangvereinen, die ihre Chormitglieder doch in allen Ständen finden, dass ein Volksbildungsmittel [illegible] und was von dem modernen Theater gesagt fast wie eine Satire klingt. Wir haben [illegible] und der Musik [illegible] was bedeutet denn da [illegible] Frank- und Possenmayer gegen den Schatz unvergänglicher Kunst, den wir in unseren Concerten von bereits sicher geborgen haben? Es dürfte an der Zeit sein, dass [illegible] hervortritt. Möchten doch manche alle [illegible], welche nichts mit der Oper oder [illegible] dem Concerte zu schaffen haben, endlich ihre [illegible] ablegen und der Bühne den traditionellen [illegible] aufkündigen. Dann wird es sehr bald besser werden. *D. Red.*

Anzeigen und Beurtheilungen.

Mozart's Werke.

Serie I.

Nr 1. **Missa brevis G-dur** 4/4 für vier Singstimmen, zwei Violinen, Viola, Bass und Orgel.
Nr 2. **Missa brevis D-moll** 4/4 für vier Singstimmen, zwei Violinen, Bass und Orgel.

Leipzig, Breitkopf und Härtel. 48 Seiten Folio. M 3 60.

Beide Messen sind Jugendarbeiten Mozart's, erstere im Jahre 1768, letztere 1769 componirt. Dass der 12jährige Jüngling, in seiner Entwicklung begriffen, noch keine vollendete Werke, zumal in dieser strengen Form, schaffen konnte, ist selbstverständlich; nichtsdestoweniger sind diese Messen von grösstem Interesse, wenn man aus diesen ersten Producten die Gestaltungskeime an sich tragen, form- und inhaltsvollendete Werke späterer Jahre sich entwickeln sieht. Contrapunktische Studien waren vorausgegangen; dies erkennt man auf jeder Seite; es erscheinen nur herrisch im Holze geschnitzte Fugenthemen, die jedoch nach der ersten meisterhaften Durchführung verschwinden; das Können vereint sich mit dem Wissen, es fehlt nur noch die formgewandte Hand, das Material theils zu sichten, theils auszuspinnen.

Daneben finden wir Stimmenführungen, die wie beim späteren Mozart vergebens suchen würden, z. B. im 7. Takte des *Kyrie* der D-moll-Messe, wo der Tenor ohne irgend welche zwingende Nothwendigkeit von *h* nach *cis* geführt wird; es begegnen uns eigenthümliche Accordfolgen, z. B. im Credo der G-dur-Messe (Seite 40 letzter Takt), wo dem Dominantseptimenaccorde von G-dur der G-dur-Accord folgt, den man wohl am allerwenigsten erwartet. Unsere Aufmerksamkeit wird hingelenkt auf eine Reihe von Sextenaccorden im *Agnus Dei* derselben Messe (Seite 38 Takt 8 und 10), die nur in einer die Geigen weit übersteigenden Lage (da sonst falsche Fortschreitungen entstehen würden) möglich sind und dadurch dann sowohl wie die Gesangstimmen decken. Doch alle diese Andeutungen bezwecken nur darzuthun, dass der Läuterungsprocess Mozart's in dieser Zeit sich noch nicht vollzogen hatte.

Im 14. Takte der 48. Seite der G-dur-Messe liegt ein Druckfehler vor, das im sechsten Achtel erscheinende *f* der Viola muss in *g* geändert werden. In demselben Takte finden sich auch Octaven zwischen Bass und der zweiten Geige, die leicht dahin zu ändern sind, wenn man die Geige in den letzten drei Achteln *d c h* singen lässt.

Beide Messen sind für Chor geschrieben, doch finden sich kürzere Solosätze eingestreut, im *Credo* der G-dur-Messe ein längeres Solo für Bass, im *Benedictus* ein Soloquartett; in der D-moll-Messe ein Duett (Sopran und Alt). In der G-dur-Messe unterstützen die beiden Geigen grösstentheils die beiden weiblichen Stimmen und zwar so, dass diese im doppelten Contrapunkt der Octave geschrieben sind, indem die erste Violine dem Alt in der höheren Octave folgt, während die zweite Violine sich mit dem Sopran vereint. Im *Gloria* begegnen wir einer von Mozart in späterer Zeit öfters angewendeten Begleitungsfigur, in welcher die Geigen synkopisch von oben nach unten durch den Accord laufen. Das *Miserere* hebt sich dagegen tiefernst ab; die begleitenden Instrumente vereinigen sich *col unisono*, während zuerst die weiblichen, dann die männlichen Solostimmen das *Miserere* ertönen lassen; wer hörte nicht bei dem aus grossen Septimen werdenden [illegible] das um Erbarmen flehende Menschenkind. Das *Gloria* beschliesst ein fugirter Satz von einigen Takten. Dem *Credo* ist eigenthümlich die fast durchgehende Begleitung der Streichinstrumente in Achteln, selbst im Bass-Solo wird diese beibehalten; eine gewisse Monotonie ist unausbleiblich. Dagegen erhält der Satz einen würdigen Abschluss durch das Fugato *et vitam venturi saeculi*. Im *Sanctus* ist es das *Osanna*, welches sich besonders hervorhebt.

Die D-moll-Messe, in der Fassung gedrängter als die soeben besprochene, zeigt im Allgemeinen dieselbe Factur, nur ist sie harmonisch reicher ausgestattet; auch gelangen die beiden Geigen zu grösserer Selbständigkeit, im *Gloria* bewegen sie sich zum Oefteren in Nachahmungen. Auch in dieser Messe sind die Stellen, die am meisten ausgearbeitet sind, das *cum sancto Spiritu* fortis *e et vitam venturi saeculi*, dem sich im *Agnus Dei* das *dona nobis pacem* anschliesst.

Von besonderer Bedeutung ist das Solo-Duett im *Benedictus* mit seinen harmonischen Wendungen.

Paul G. Waldersee.

Franz Schubert. „Gott im Ungewitter". Für gemischten Chor mit Begleitung des Pianoforte componirt. Op 112. Instrumentirt von **Franz Wüllner**. Partitur 4 M. Clavierauszug 2 M. Orchesterstimmen 4 M. Chorstimmen à 25 Pf. 1875.

— **„Gott in der Natur".** Für weiblichen Chor mit Begleitung des Pianoforte componirt. Op 133. Instrumentirt und für gemischten Chor bearbeitet von **Franz Wüllner**. Partitur 4 M. Clavierauszug 2 M. 50 Pf. Orchesterstimmen 4 M. 50 Pf. Chorstimmen: Sopran I, II, Alt I, II à 25 Pf. Für gemischten Chor: Sopran 50 Pf. Alt, Tenor, Bass à 25 Pf. 1875.

— **Hirtenchor** aus dem Drama „Rosamunde". Gedicht von Wilhelmine von Chezy für gemischten Chor mit Begleitung des Pianoforte componirt. Op 26 No 2. Mit Begleitung des Orchesters bearbeitet von **G. H. Witte**. Partitur mit untergelegtem Clavierauszug 4 M. 50 Pf. Orchesterstimmen 2 M. Chorstimmen à 35 Pf. 1876.

Leipzig und Winterthur, *J. Rieter-Biedermann*.

Als gewissenhafter Beurtheiler müsste ich zunächst die Frage aufwerfen: ist es gestattet, für obige Chöre mehr und andere Tonmittel in Anspruch zu nehmen, als der Componist gegeben hat? Er wollte eben nur Clavierbegleitung, könnte man sagen, sonst hätte er selbst das Orchester benutzt. Wer sich dagegen erklärt und verlangt, dass Alles bleibe, wie es ist, der hat von seinem Standpunkte aus allerdings Recht; er wird ihm einmal, sobald er mit aller Strenge auf einer urkundlichen Treue und kann Ausnahme irgend welcher Art erlaubt; mögen innere und äussere Gründe bei den betreffenden Sachen noch so sehr für eine Ausnahme sprechen. Von Schubert z. B. wissen wir, dass ihm zunächst daran lag, seine Ideen auf dem Papiere zu fixiren; wir wissen, dass ihn sein mächtiger Schaffensdrang, der ihn Neues und immer Neues zu produciren trieb, hinderte, um Geschaffenes und Geschriebenes sich weiter zu kümmern, entweder um es an die Oeffentlichkeit zu ziehen, oder es zu vollenden oder die Feile anzulegen; wie wäre sonst noch das Vorhandensein des grossen musikalischen Reichthums in seinem

Nachlasse zu erklären. Hätte er gern gefeilt oder beschnitten, wie man will — er wäre wohl die Form verschiedener Instrumentalwerke von ihm weniger fest ausgefallen; wobei wir allerdings nicht vergessen dürfen, dass es in seiner Natur lag, sich in die einmal gewonnene Stimmung, und in seine Themen und Ideen förmlich hineinzuspinnen und sie möglichst auszuleben. Damit wollen wir ihm nicht zürnen, immer nur ein Genie konnte es machen, wie wir's bei ihm haben. Aber trotzdem glaube ich haben wir ein Recht, zu vermuthen, dass er bei liebevoller Bewertung mit verschiedenen Punkte und mit Unvollendetem bereit gewesen wäre, zu ändern, zu vollenden, und er ist auch zu vermuthen, dass er vorliegende Chöre instrumentirt haben würde, hätte man ihm einen darauf bezüglichen Wunsch ausgesprochen. Seit ich die Sachen kenne, habe ich immer das Gefühl gehabt, als müssten sie instrumentirt sein — so sehr laden Anlage und Charakter derselben zum Instrumentiren ein, und schon Mancher mag sich mit dem Gedanken getragen haben, selbst Hand ans Werk zu legen. Bei stark besetztem Chor, und besonders die beiden ausgewählten Stücke gestatten starke Behandlung, wird ohnehin das Clavier Mühe haben durchzudringen und zu stützen. Nichts ist aber unangenehmer, als wenn der Spieler gewaltig darauf losdonnern und bei Fiorituren vielleicht kräftig spielen muss, bloss damit das Instrument gehört werde. Beim Einstudiren lässt man sich dergleichen schon gefallen, da geht's oft kaum anders, aber bei öffentlichen Vorführungen sollte man es zu vermeiden suchen.

Ich halte daher das Instrumentiren dieser Chöre für gerechtfertigt und es wäre nunmehr zu untersuchen, ob es mit Pietät und im Sinn und Geiste des Componisten geschehen ist. Und das ist es, was wenigstens Wüllner's Instrumentation betrifft. Ich habe nichts Un-Schubert'sches darin gefunden, es ist kein fremdes Motiv eingeführt, nichts willkürlich hineincontrapunktirt und zerfetzt, kurz es sind treue Uebersetzungen Schubert'scher Clavierstimmen ins Orchester, geschickt und taktvoll gemacht, wie man's von einem Musiker wie Herrn Wüllner nicht anders erwarten durfte. Wenn derselbe in dem Chor »Gott im Ungewitter« die Flöte an der betreffenden Stelle blitzen lässt, so kann er sich freilich nicht auf die Clavierstimme berufen, denn hier blitzt es nicht; aber der dazumal angebrachte Blitz verstösst durchaus nicht gegen die Idee des Componisten. Wer jedoch blitzschen nicht sollte, der kann den Blitz unbeschadet des Ganzen bei Seite schieben. Am Schluss desselben Chors, im dem Andante, fängt die erste Geige an zu figuriren; geschieht es auch discret und ziert sie eigentlich nur die Sopranstimme, so darf man doch wohl fragen, ob es kein anderes Mittel gab, eine an dieser Stelle allerdings wünschenswerthe aber keineswegs nothwendige Abwechselung zuwege zu bringen. Wie bemerkt, ist die Figur nicht neu; sie scheint uns aber, man sollte selbst den Schein vermeiden, als wolle man Neues hinein tragen. Die Orchesterbegleitung zu diesem wie auch zu dem andern Chor »Gott in der Natur« ist leicht auszuführen und es war praktisch, kleines Orchester — also mit Ausschluss der Posaunen und des zweiten Hörnerpaars — für beide Chöre zu verwenden. Das letztgenannte Stück ist von Schubert für vier Frauenstimmen gesetzt, von Herrn Wüllner auch für gemischten Chor bearbeitet und beide Sätze stehen in der Partitur sowohl wie im Clavierauszuge unter einander. Auch diese Bearbeitung hält treu am Original fest und musste, wo es nöthig oder wünschenswerth erschien, für den Eingriff des Instrumentalkörpers Ansprüche. Im Uebrigen bieten Arbeiten dieser Art keine Schwierigkeiten; Geschick und Geschmack muss der Bearbeiter allerdings immer besitzen. Wüllner's Bearbeitung ist gut und wir dürfen uns ihrer freuen. Die zu Anfang des Allegro im zweiten Chor (Seite 13, 14, 15 der Partitur) auf die zweite und dritte Viertel fallenden Schläge der Geigen und Bratschen darf man ohne Bedenken passiren lassen; sie sind gut angebrachte harmonische Ausfüllungen, die die Singstimmen zugleich stützen. Als solche sind sie erlaubt, wenn auch das Clavier sie durch nichts andeutet.

So dürfen denn die beiden Chöre mit Wüllner's Orchester-Bearbeitung den Dirigenten von Singvereinen warm empfohlen werden; sie finden in ihnen dankbare und durchaus nicht schwer zu bewältigende Aufgaben; höchstens könnte die theilweise hohe Lage der Oberstimmen in »Gott in der Natur« unter Umständen unbequem sein. Die Compositionen selbst zu empfehlen oder hier näher auf sie einzugehen, dürfte überflüssig erscheinen, weil vorauszusetzen ist, dass sie den Vereinsdirigenten bekannt sind. Wer aber noch ihnen nicht mehr wissen sollte, dem sei an's Herz gelegt, sich mit ihnen bekannt zu machen.

Nicht gleich pietätvoll und treu ist Herr Witte mit der Clavierstimme zu Schubert's Hirtenlieder aus Rosamunde verfahren. Die ersten paar Seiten der Partitur ausgenommen, findet man Willkürliches und neue Zuthat fast auf jeder Seite, mag es nun in laufenden Figuren, in Trillern, Trulen oder in rhythmischen Veränderungen oder Weglassen der Begleitung bestehen. Das Clavier bietet für all dies keinen Anhaltspunkt. Wie oft fast scheinen will, war der Bearbeiter in Verlegenheit, wie z. B. die Sechzehntel-Begleitungsfigur des Claviers ins Orchester zu übersetzen sei, er umschrieb sie und führte damit eine selbständig auftretende neue Figur ein. Und was sollen die vielen Triller, was die auf S. 14 erwähnte auftretende Triolenfigur der Oboen? Wahrscheinlich sollte es wohl interessant werden. Wie vortheilhaft in jeder Beziehung stechen dagegen Wüllner's Orchester-Bearbeitungen ab! Führte es hier nicht gar zu weit, so würde ich Takt für Takt angeben, wo und worin Herr Witte gefehlt hat; erkläre mich aber bereit, es nachträglich zu thun, falls es gewünscht werden sollte. Bei alledem soll ihm Geschick nicht abgesprochen werden; auch hat er es lieben, dass er sich auf kleines Orchester beschränkt und diesem nichts schwer Auszuführendes zugetheilt hat. Ebenso bezweifle ich nicht, dass Alles klingt, ja recht gut klingt, aber — der Chor singt treu Schubert und das Orchester spielt vorwiegend Witte und das ist es, wogegen man zu protestiren hat. Wer Schubert nicht so verändert haben will, der halte sich an die Clavierstimme, vorausgesetzt, dass man nicht, ist, worin zu zweifeln kein Grund vorliegt. Der Chor ist im leichten gefälligen Stile gehalten und erscheint auf den ersten Blick fast unbedeutend; wird er aber mit der erforderlichen Leichtigkeit und Zartheit ausgeführt und dabei dürfte auch Clavierbegleitung genügen, so ist er dennoch von reizvoller Wirkung. Mögen die Singvereine nicht unterlassen, ihn in ihr Repertoir aufzunehmen. Der Partitur ist auch die Clavierstimme beigefügt, eine nachahmungswerthe Einrichtung.

Dass die genannte Verlagshandlung das, was sie bringt, vortrefflich ausstattet, ist bekannt und das zeigen auch wieder vorliegende Editionen. Ebenso lassen diese in Bezug auf Correctheit nichts zu wünschen übrig; ich wenigstens habe keine Fehler gefunden. Auf dem Titel ist löblicherweise die Jahreszahl des Erscheinens angegeben. Möchten alle anderen Verleger dasselbe thun. *Frankenk.*

Berichte.

Kopenhagen, 21. Januar.

Aus Ede. Ein *Andante* von Componist Florian Gomarsen, dessen Name wohl seit langer Zeit in seinem Vaterlande ins Namenverzeichniss der verschollenen Musikdenker aufgenommen worden ist, ist hier wieder ans Tageslicht gebracht, indem der Direction des hiesigen kgl. Theaters das Singspiel »Die Liebe unter dem Hand

werkstreben, dessen Text von G[illegible] ist, [illegible] zur Aufführung gebracht hat. Gassmann, in Böhmen geboren, genoss da zuerst den Musikunterricht eines geistlichen Weberaul, kam aber dann nach manchen abenteuerlichen Erlebnissen nach Italien, wo er in Bologna ein Schüler P. Martini's wurde. Zur selben Zeit geboren wie Sarti (1729 nicht 1730, wie einige Lexicographen angeben) und nur um ein halbes Jahr älter wie dieser, war er zuerst wie jener von dem berühmten Pater, dem berühmtesten Contrapunktisten seiner Zeit, unterrichtet worden. Später 1763 wurde er nach Wien berufen, wo er sehr geehrt wurde und wo er den »Verein zur Unterstützung hinterbliebener Musiker« stiftete als Verein, der noch besteht. Auch eine Haydn-Gesellschaft wurde von ihm errichtet. — Die Musik des obengenannten Singspiels trägt die Spuren ihres Zeitalters, ist aber im Ganzen recht charakteristisch, gefällig und unterhaltend. Uebrigens ist es mehr zweifelhaft, ob das Talent Gassmann's eben in diesem Werke seinen Culminationspunkt erreichte; jedenfalls haben frühere Kenner der Werke des Verfassers nicht diese Arbeit als die beste derselben hervor. Schliesslich will ich noch bemerken, dass die »Liebe unter den Handwerksleuten« seit lange nicht hier zum Vorschein gekommen ist, und da das Stück noch gefällt, hat man wieder einen Beweis, wenn solch eines bedürfte, für die Richtigkeit des Sprichwortes »alte Liebe rostet nicht«. — Die ziemlich abgespielte Oper von Rossini »Il Barbiere di Siviglia« ist voriger Woche mit theilweiser neuer Rollenbesetzung (Figaro: Strenneau, Rosina: die Kong. Almosina Arnol) wieder aufs Repertoir gebracht worden. Uebrigens ist diese Hervorziehung der altbekannten Oper hauptsächlich wohl hauptsächlich geschehen, um dem neuen eben genannten Tenoristen, der recht musikalisch vorträgt, Gelegenheit zum Auftreten zu geben. In der Titelrolle zeichnet sich indessen auch der letztgenannte Darsteller sehr aus.

Am 6. Januar gab die französische Sängerin Mdme. Treball ein Concert im hiesigen Volkstheater, das theilweise durch die Mitwirkung des Violinspielers Stäck[illegible], eines geborenen Hamburgers, eine sehr abwechselnde musikalische Unterhaltung darbot. Die Vorträge der genannten Künstlerin wurden sehr beifällig aufgenommen und man bewunderte an denselben besonders den angenehmen Ton und die correcte Ausführung. Mad. Treball, die bereits einmal im kgl. Theater zu Stockholm aufgetreten ist, wird da sehr gefeiert; auch der bekannte Sänger C. Rabrann [illegible] Fahrer [illegible] neue Lorbeeren.

In Christiania ist das dortige grosse Theater fast ganz abgebrannt. Mitglieder sind deshalb zur Zeit ohne bestimmten Erwerb und concertiren in Stadt und Umgegend, um ihr Dasein zu fristen.

Nachrichten und Bemerkungen.

* (Marschner-Denkmal in Hannover.) Noch zur Zeit des früheren Königs wurde von hannoverschen Künstlern der Plan gefasst, Marschner auf dem Platze vor dem dortigen Theater, der Stätte seines langjährigen Wirkens, ein Denkmal zu errichten. Dasselbe ist so weit hergestellt, dass man am nächsten 18. Mai die Einweihung hofft vornehmen zu können. Nur die Mittel (welche anfänglich auf 6000 Thaler veranschlagt wurden) sind bei Weitem noch nicht zusammen, und findet zur Aufbringung derselben in diesen Tagen dort ein Concert statt, zu welchem einer der ersten Anhänger, thätigsten Beförderer des Unternehmens, Prof. Jos. Joachim, von Berlin herüber kommen und mitwirken wird. Es liegt eigentlich etwas Ungeeignetes darin, dass für einen Componisten, welcher nur in der Oper etwas geleistet hat, das Mittel durch Concerte aufgebracht werden müssen. Warum geben denn nicht die grösseren Bühnen je eine Vorstellung von einer seiner Opern zu diesem Zwecke her? Es ist dieses nicht eine so gewöhnliche Forderung, weil man sogar verlangt, selbst solche von seinen Opern wieder hervorzusuchen, die einige Zeit vergessen waren. So ist neuerdings der »Vampyr« wieder auf die Bühne gekommen (z. B. in Hamburg) und zwar mit Erfolg. Es ist überhaupt traurig zu sehen, dass die Opernbühne aus freiem Antriebe nichts für irgend einen uneigennützigen Zweck thut, durch die hohen Löhne an Einzelne, die kostspielige Ausstattung für Prachtopern und die weiten Taschen der Directoren werden die grossen Summen wieder verschlungen, welche sie Ertrag den [illegible] oder als förderliche Subventionen eingeben. Es wäre auch an der Zeit sich zu fragen, ob es recht ist, an Genüssen so beschaffener Operbühnen diese hohe Bedeutung vorzunehmen.

* Musik in der Charwoche in Sevilla. Bei Beschreibung der pomphaften kirchlichen Festlichkeiten vor dieser Zeit des Osterfestes Christi erwähnt Mohr an seinen Reisebriefen aus Spanien auch die Musik. »Ein Chor gedungener Sänger und Spielleute führt jeden Abend eine kirchliche Composition auf. Diesmal war es ein von dem noch lebenden Meister Eslava gesetztes Miserere, das den Glanzpunkt dieser Vorstellungen bildete. Sie haben wunderbare Ansicht von kirchlicher Musik, diese spanischen Tongelehrten und Musikliebhaber. Ihr war es unerfindlich, was diese hüpfenden Zwitschereien und launischen Instrumentalbewegungen, diese singenden Melodien und Cabaletten mit der Zerknirschung des alten Königs und Sünders zu thun hatten. Freilich hatte ich noch viel ärgere Excesse von musikal. schem Gegenstande erlebt, wenn bei der Armee irgend eine Regiments-Kapelle die heilige Handlung mit Motiven aus der Martha von Flotow begleitete, wobei ich mich erinnere, dass gerade bei der Ceremonie, welche die Himmelfahrt symbolisirt, die Melodie erschallt »Mag der Himmel euch vergeben« oder bei der Erwähnung der Gottesmutter »Letzte Rose«, das Ansehen nahm. War aber in Sevilla das Miserere ausgesungen, so wurde in einem Seitenkapelle die bekannte biblische »Finsterniss« beim Tode Jesu leibhaftig dargestellt und ein grosser Vorhang von oben bis unten zerrissen. Dann ist die Vorstellung geschlossen, und Alles geht hoch befriedigt und tief erschüttert heraus, um sich in Conditoreien oder Mauresken-buden von der Anregung zu erholen.« (Achtzehn Monate in Spanien. Von Dr. Wilhelm Mohr. 2r Theil. Köln 1876. S. 55—56.)

* Die kirchlichen Tänze der Seises in Sevilla. Hierüber schreibt Mohr in dem soeben angeführten Reisewerke:

»Es ist überhaupt noch etwas Eigenthümliches, diese Vermischung von weltlicher und hierarchischer Autorität. In Folge davon wird in Spanien die Hostie »Majestät« genannt und als höchster König ein Stück Herrgott verehrt. Was aber wirklich über die Massen reizend war, das waren die Tänze, die in der grossen Kirche vor der Hostie vor ihr ausgesetzt wurden, oder Hostie ausgeführt wurden. Man sprach so viel von dieser Tanz der Seises, dass ich geneigt glauben wollte, dass ich einen schönen Abend gegen die Uhr und dem Promenade abbrach, um mich durch das Augenschein zu überzeugen. Ich langte früh genug an, um einen Platz dicht an dem Gitter zu finden, das nach spanischer Art den mitten in der Kirche stehenden Chor mit dem Hauptaltar umgiebt. Die Canonici hatten gerade ihre Andacht vor dem Altare [illegible] beendet und begaben sich nach dem Hintergrund des Chores, in dessen Mitte zwischen zwei langen hölzernen Bänken ein rechteckiger Raum frei gelassen und mit einem grossen Teppich belegt war. Bald erschien eine Musikbande und pflanzte sich mitwirkend im Chor auf, wo der Kapellmeister die Notengabe aufrecht rückte. Während die Kapelle eine sanfte Symphonie anstimmte, erschienen die »Seises«, von ihrer Zahl so genannt, Knaben im Alter von acht bis vierzehn Jahren in der spanischen Pagentracht, wie ein Cherubin in Figaro's Hochzeit tragen. Die Barettchen mit weissen Federn auf dem Kopfe, traten sie zum Altar, entblössten die Häupter, knieten in der anständigen spanischen Art vor dem Sacramente hin und setzten dann die Barette wieder auf, indem sie sich in einem rechteckigen Raum in zwei Reihen gegen einander aufpflanzten. Die Symphonie war zu Ende und die Musik stimmte eine einfache Melodie an. Die hellen Stimmen der Tänzer fielen gleichzeitig ein und führten den Gesang weiter fort während des ganzen Tanzes, der jetzt mit feierlichen gegenseitigen Verbeugungen nach rechts und links begann. Die Cherubim fingen an sich in kleinen feierlichen Schritten nach dem langsamen, geraden Takte der Musik zu bewegen, sich in Gruppen zu vereinigen und zu trennen, und nach jeder Figur, entsprechend den Cadenzen ihrer Melodie, mit gefälliger Verbeugung und Abschwenkung wieder in die ursprüngliche Aufstellung zurück zu kehren. Nach der langsamen Melodie folgte eine bewegtere in ungeradem Takt und die Tanzfiguren nahmen in Folge dessen grössere Mannigfaltigkeit, die Schritte einen elastischeren Charakter an. Mit einer graziösen Verbeugung gegen »Seine Majestät« die Ceremonie beschloss. Ich war aufs höchste überrascht durch den anmuthigen und nicht im geringsten unkirchlichen Eindruck, den das ganze Schauspiel machte, und freute mich nicht wenig zu hören, dass der heilige Vater selbst, nachdem er einen berechneten Gesandten nach Spanien geschickt, um sich über die Art dieser Tänze zu unterrichten, die Beibehaltung des alten Gebrauchs erlaubt hatte. In seinen Göttern spiegelt sich der Mensch und ein Volk, das wie die Sevillaner noch bei glücklichem Sinn froh bewahrt, seinen Gott als so harmlosen und so heiteren Freund sich denkt, so können diese in seinen Naturanlagen noch etwas bewahrt haben, das wie ein Nachklang jenes goldenen Zeitalters erscheint, von dem die Dichter singen.« (Mohr, 18 Monate in Spanien. 2. Theil S. 53—58.)

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse [illegible]. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 21. Februar 1877. **Nr. 8.** XII. Jahrgang.

Inhalt: Viadana's Verhältniss zu seinen Vorgängern und Zeitgenossen. (Schluss.) — Ein Stadio-Anleitung des Basso continuo zu Kirchen... aus dem Jahre 1605. (Schluss.) — Anzeigen und Beurtheilungen (Lieder von Frau Dr. Henriette Dreifus). — Christus. [illegible] in Hamburg den 6. und 8. Februar 1877. — Berichte (Leipzig). — Anzeigen.

Viadana's Verhältniss zu seinen Vorgängern und Zeitgenossen.

(Schluss.)

Soweit können wir den Gegenstande in aller Ruhe nachgehen und ihn auch ungestört bis zu Ende verfolgen, falls wir das kirchliche oder geistliche Gebiet nicht verlassen. Aber dieselbe Zeit erlebte heisse, erfolgreiche Tage für die Erfindung einer ganz neuen Art des weltlich dramatischen Gesanges. Wie verhielt sich dieser zu Viadana's Vornehmen? und ferner, wie hiessen die so überaus schnell Gelehrigen, die ihm gleich Anfangs seine neuen Künste absahen und schon vor ihm etwas Aehnliches zum Druck brachten? Auf beide Fragen passt vielleicht dieselbe Antwort. Denn es liegt nahe, eine der nächsten und zugleich stärksten Anregungen, welche von seinen neuen Concertien ausging, auf dem Gebiete des weltlichen Gesanges zu suchen. Kirchliche Compositionen, die den seinigen nachgebildet und vor denselben gedruckt wurden, sind uns nicht bekannt geworden, aber Peri, Caccini und Cavaliere gaben 1600 und 1601 dramatische Musik in den Druck, also unmittelbar vor seinen Concerten. Nun sagt Viadana, er habe die ersten dieser Stücke vor 5 oder 6 Jahren in Rom erfunden und durch Aufführungen weithin verbreitet. Erschienen seine Concerte nicht 1603, sondern schon 1602, wie Kiesewetter (Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges S. 86) und Andere angeben,*) so würde man den erwähnten römischen Besuch bis auf das Jahr 1596 zurück datiren können, was auch Kiesewetter meint. Damit kämen wir in die Zeit, wo Peri seine »Dafne« in Florenz aufführte (1594). Kiesewetter sagt: »Was die Concerti des Viadana betrifft, so ist meines Wissens nichts wirklich Aehnliches früher im Druck erschienen; die Sache war aber in so manchem alten Kirchenliede, wenn solches mit Orgel begleitet wurde, eigentlich auch schon vorhanden.« (Schicksale des weltlichen Gesanges S. 52.) Das ist aber doch eine offenbare Verwechselung; »die Sache« wäre dann noch viel entschiedener in vielen einfach harmonisch gehaltenen weltlichen Chorsätzen »vorhanden gewesen«, also in vierstimmigen Liedlein, in manchen Madrigalen, in Gastoldi's Balletten und unzähligen ähnlichen Stücken. Sie alle gingen mehr oder weniger denselben Weges und halfen ebenfalls den Drang der Zeit nach der neuen Ausdrucksweise verstärken, aber es bedarf nach dem vorhin Gesagten keines Beweises mehr, dass von einer wesentlichen Gleichheit oder auch nur Aehnlichkeit nicht die Rede sein kann. Kiesewetter, einem eingehenden Vergleichung und Abschätzung des gesammten »Erfinders« ausweichend, sagt nur im Rückblick auf Caccini, so nahmen gleichzeitig mit ihm »Ludovico da Viadana die Erfindung der Monodie (in der Kirchenmusik) in Anspruch, dessen cento concerti (1602 gedruckt, jedoch nach des Autors Angabe schon um das Jahr 1595 theilweise in Rom zu Gehör gebracht) wenn auch nicht von Tiefe des Gedankens zeugend, doch mit besserer Cantilene geschrieben sind, als die Nuove musiche von Caccini.« (a. a. O. S. 52.) Viadana's Melodien haben etwas sehr Ursprüngliches und sind insofern keineswegs ohne eine gewisse »Tiefe des Gedankens«; dies soll nur bemerkt werden, um ihre Unterschätzung zu verhüten. Caccini lebte in Rom und noch alle Uebrigen, die hier in Frage kommen, waren bei wichtigen musikalischen Anlässen in jenem Centrum anzutreffen, von welchem sich damals jede Neuerung in unglaublich kurzer Zeit verbreitete. Dass schon Viadana's erste Concerte um 1597 den Genossen bekannt wurden, ist unzweifelhaft, dass sie auf dieselben bedeutsam einwirkten, ebenfalls. Wir wollen aber diese Behauptung nicht zu der Annahme steigern, dass er also eigentlich auch als der erste Anreger für die Entstehung des Einzelgesanges auf dem weltlich dramatischen Gebiete angesehen werden müsse, denn Peri's Dafne und damit die erste wirkliche Oper war bereits vorhanden; sondern unsere gegenseitige Betrachtung zielt nur auf den Nachweis, dass er durchaus gleichzeitig mit den Florentiner Operncomponisten und aus völlig eigenen, in den Bedürfnissen seiner kirchlichen Kunstübung gelegenen Antrieben zu einem gleichen Ergebnisse gelangt ist. Diese Thatsache musste festgestellt werden, denn wenn Viadana seine Versuche erst unternommen hätte, als die der Florentiner bereits durch Druck und Aufführung bekannt geworden waren, so erschiene seine Behauptung grundlos und unbegreiflich. Fast könnte man dann sagen, er habe einen Rückschritt gemacht, denn Peri bediente sich bereits der Ziffern in der 1600 gedruckten Musik der Euridice, also auch wohl schon Jahre zuvor bei der Oper Dafne. Viadana vermied die Ziffern, nicht in irgend einer erkennbaren Absicht, sondern völlig unbefangen, woraus wir schon entnehmen können, dass er in seiner Praxis von den Florentinern unabhängig war.

Der Generalbass mit ausgeschriebenen Harmonien war für accordische Begleitung des Gesanges bereits im Gebrauch; seine Veranlassung waren — bei dem immer mehr um sich greifenden Bestreben nach Sologesang — die Tasten- und sonstigen vollgriffigen Instrumente, deren Begleitung zu

*) Winterfeld meint, der erste Druck seien 1602 erschienen sein, und auf derselben Seite setzt er das Jahr der Erfindung um 1605 (?). Gabrieli II, 60). so lasse sich also die Zeit nicht hier gemacht und konnte daher auch nicht an eine Einwirkung auf Caccini u. A. denken.

allen Tönen genau zu Ehren wodurch bequem noch erwünscht war. Wenn man hier also von einem Erfinder spricht so kann solches immer nur den ersten Ausbildner oder denjenigen bedeuten welcher diesem neuen Mittel des musikalischen Ausdruckes zuerst eine entwicklungsfähige Selbständigkeit und damit das künstlerische Bürgerrecht verlieh. Und dieses ist auf den Gebieten des Weltlichen und Geistlichen gleichzeitig durch zwei Männer geschehen durch Peri und Viadana. Beide also haben den Generalbass erfunden oder, um einen passenderen Ausdruck zu gebrauchen, für die Kunst gefunden. Und von Viadana lässt sich daneben noch behaupten er theile mit Peri und Anderen die Erfindung des Einzelgesanges. So gleichen sich die Verdienste aus und der Sinn dieser neuen Kunste wird dadurch erst recht deutlich. Viadana's simple Regeln über den Gebrauch des Generalbasses passen auch auf Peri's Musik aber der letztere kam nicht dazu, sie zu formuliren denn die Operisten hatten wichtigere Dinge zu besprechen und Viadana's Bässe und Singgesänge traten überhaupt in reiferer Gestalt auf als die der *Florentiner*. Man muss nicht vergessen, dass das musikalische Schwergewicht damals noch ganz auf geistlicher Seite lag; die grosse musikalische Oeffentlichkeit war noch nicht durch die neuerzeugte abenteuerliche Erscheinung einer weltlichen Oper, sondern nur durch entsprechende geistliche Compositionen in Bewegung zu setzen. Hätte Peri dasselbe auch ebenso überzeugend gesagt, würde doch noch viel Noth und Erfindung dazu gehört haben um etwas Aehnliches auf kirchlichem *Gebiete* mit Erfolg zu veranstalten. Aber wie wir sehen, kamen beide auf verschiedenen Gebieten und unabhängig von einander zu der *gleichen* Pause, wer im Wachsthum das Überhand nimmt, so brach es damals allerorten hervor.

Die in Rom lebenden Caccini und Cavaliere kann man als Nachahmer sowohl von Peri wie von Viadana ansehen.*) Wenn Kiesewetter den letzteren sagen lässt, er habe für solche neuen Chöre seine Concerte gesetzt, die Grösseren auszuführen nicht die Mittel besässen, so ist das eine gänzliche Verkennung des Sinnes dieser neuen Einrichtung. Der ganze Drang der Zeit ging auf die Bildung des schönen ausdrucksvollen Sologesanges. Das Dramatische auf weltlicher, das Concertirende auf kirchlicher Seite war gleichsam nur ein Vorwand, um den Sologesang unter einem passenden Schutze in die Welt einzuführen. Unter diesem Gesichtspunkte gewinnt auch Viadana's Unternehmen eine Bedeutung welche der grossen Einwirkung desselben auf die musikalische Gestaltung seiner Zeit durchaus entspricht. Schon seine ersten römischen Versuche um 1595 oder 1596 erwiesen sich durch die schnelle Nachahmung als bereitwilliger Samen und obwohl ihm Andere die Erstgeburt abjagen wollten, kam er trotz dieser Vorreiter doch nicht zu spät, denn weil keiner mit dem Verständniss, dem Geschick dem Eifer und der Folgerichtigkeit die seinem Erfinder eigen ist, sein pflegen der Sache gerecht, so wurde seine Ueberlegenheit und sein Urheberschaft bald eingesehen.

Es wird nun schwerlich eine historische Untersuchung genannt werden können, wenn Kiesewetter so argumentirt: »In dieser Beziehung kann ich zwar nicht umhin zu bemerken dass Intermedien und Concerte für 1, 2, 3 Stimmen in der weltlichen Musik schon vor dem Jahre 1597 (in welches Kiesewetter damals Viadana's Aufenthalt in Rom setzte) vorkommen; die Kirchen-Concerte aber kann ich dem achtbaren Viadana nicht absprechen, obgleich ich zu erwägen gebe, ob die Anwendung einer ähnlichen Form auf geistliche Musik, oder der *so profess* für ganze Sätze angenommene Gebrauch einzelner oder weniger Singstimmen welcher theilweise in Compositionen mehrer Stimmen bei vorkommenden längeren Pausen in einigen derselben, besonders im Canon oder in der Fuge schon vorhanden war, den Namen einer Erfindung wirklich verdiene.«[1] Eben diese Sätze für einzelne Stimmen, die contrapunktischen Duette in den Motetten des 16. Jahrhunderts zeigen am besten, dass es einer wirklichen Erfindung bedurfte, um den begleiteten Sologesang auf diejenige Stufe zu heben, welche wir bei Viadana erblicken. Denn jene zweistimmigen Sätze lassen am allerwenigsten einen Bass- und darauf gegründete improvisirte Begleitung zu. Stücke dieser Art von Orlando Lasso u. A. werden noch heute als Muster hingestellt, aber hauptsächlich wegen ihrer contrapunktischen Geschlossenheit, die keiner dritten Stimme Raum gewährt. Der Grundgedanke jeder Continuo-Begleitung ist aber eben der: *dass der ungebrochene Singstimmen ohne Füllstimme in harmonischer Beziehung unvollständig sind.*

Grundbass-Bearbeitung der Werke von Palestrina, Orlando Lasso und anderen Kirchencomponisten vor Viadana.

Diese neugewonnene Musikart, die mit dem Winde der Zeit dahin fahrend, so überaus schnell und allgemein sich verbreitete, warf bald auch ihre Schatten auf die alte grosse Kirchenmusik. Die neuen Concerte hatten ihre Grundbässe, nach welchen der Organist oder Cembalist mit anschlug; das Verfahren war so handlich und wurde so beliebt, dass man welche mit einem Male Alles so einen Grundbass haben. Und diesem Bestreben erzeugte die erste Bearbeitung welche in der Geschichte der Musik vorkommt. Dem Bedarfe der Einzelnen kamen bald öffentliche Sammlungen entgegen. Keine zehn Jahre waren seit Veröffentlichung der Viadana'schen hundert Concerte verflossen, als der deutsche Organist Caspar Vincentius zu dem von Schadäus herausgegebenen Sammelwerke *Promptuarium musicum*[2] einen Bass hinzufertigte, ohne einen solchen hätte die Publication eines Motettenwerkes damals wohl nicht mehr zeitgemäss, nicht mehr anständig geschienen. Noch einen Schritt weiter und mitten in die alte grosse Kunst hinein ging dann Meister Vincenz, indem er zu Orlando Lasso's *Magnum opus musicum* einen eben solchen Bass zu Stande brachte und 1625 zu Würzburg in einem besonderen Bande drucken liess. Aus der Vorrede zu demselben sieht man deutlich, wie Viadana's neue Einrichtung als ein Heilmittel für alle aufgehäufte Schäden der bisherigen musikalischen Praxis betrachtet wurde. Denn Vincentius selbst derte gegen die Organisten, durch deren Fahrlässigkeit so viele vortreffliche Compositionen ...

*) Es ist übrigens daran zu erinnern, dass Emilio del Cavaliere zugleich der Vorgänger und gewissermaassen der Bahnbrecher für Peri war, was dieser auch in seinem Vorwort zur *Euridice* rühmend anerkennt. Denn Cavaliere componirte schon 1590 *Il Satiro* und *La disperazione di Fileno*, und 1595 *Il giuoco della cieca* (Kiesewetter, Gesch. d. Gesang S. 75, [illegible]), deren Musik zwar unbekannt ist. Um einen aber schon auch Peri's Werken als einen Schritt von dem Madrigal schon zu dem recitativischen Gebiete [illegible] [illegible] später von diesen lernte [illegible] Caccini beschäftigte sich noch viel mit Gesangskünsten mit Trillern und anderen Zierrathen, wird also auch mit den Instrumenten Erfolg experimentirt haben, gleichwohl Cavaliere der Herausgeber seines Oratoriums *L'anima e corpo* schon 1600, also 3–4 Jahre vor Viadana, [illegible] über die Behandlung des Basses und der Ziffern. Aber darin ist er Versuche von 1600 in dieser Hinsicht schon ebenso geblieben wenn wie sein Hauptwerk [illegible] ... deutlich ist bisher unbegreiflich und widerspricht dem, was wir über die musikalische Entwicklung der denkwürdigen zehn Jahre von 1590 bis 1600 kaum zu sagen wissen. Auch Kinkel gehört zu denen, welche über Viadana's eigentliche Bedeutung im Unklaren blieben.

[1] Kiesewetter, Emilieuversuche Tabulatur oder die bezifferten Bässe in der Allg. Musikal. Zeitung Bd. 40 Sp. 278.

[2] Erschien 1611—1617, enthält in vier Theilen gegen 900 Motetten zu 5–8 Stimmen von Componisten des letzten Jahrhunderts.

Gebrauch genommen seien, weil sie nur dasjenige, was ihnen oben beliebte, in die Tabulatur abgesetzt haben, und das wenige ändern so oft wiederholen, bis an den Zahlzeiten endlich verleidet worden «*). Und anderen Ortes sagt er: »Meines Ermessens hat der Ehrwürdige und Edel Herr Ludwig von Viadana dieser Geselliger Heiligkeit ein trefflich und ihren Hochmuth dämpfen wollen, indem er eine neue Manier erfunden, die Organisten der Mühe des Absetzens zu entheben, und der Musik Ueberfahrung ehe nur die Hand anlegen, dieselbige besser zu lernen, gleichsam zu nöthigen. Diesem haben anbald Andere nicht in Welschland allein, sondern auch in Teutschland nachgefolgt, welche mit allein ihre eigene, sondern auch fremde Gesänge auf solche Weise und über ein gemeinen Bass gesetzt, wie ich denn selbst dergleichen von Bücher unter dem Namen Promptuarii musici ausgehen lassen.« Aus diesen einfachen Worten lässt sich die grosse Wirkung des Viadana'schen Praxis auf die damalige Zeit abnehmen; der neue Grundbass und Alles was damit verbunden war nicht bloss eine besondere Weise des Componirens, sondern ein Triebrad, nun Schule für die gesammte Praxis der Gegenwart und allerlei Organisten, wie unser Viadanus gebrauchten also bald als Basso, um damit allen Unrath des Schmierens und der Unfähigkeit auszukehren.

Immerhin waren sie nebenbei in ihrem guten Rechte, wenn sie die alten Bände Motettenbücher aufschlugen und die Ausführung derselben dem Organisten in einem systematisch mundgerecht zu machen suchten. Auch Prätorius würde mit ähnlichen Grundbass-Commentaren bedacht, wie Orlando, die schon vor dieser Zeit des Viadana einen Druck kamen. Jetzt ist das Alles vergessen, so sehr, dass wohl auch in den neueren Herausgaben der Werke dieser Meister eingelaufen ist, jene Bassfortsetzungen wieder anzunehmen, oder gar in den Ausgaben zu verwerthen. Wir erkennen jetzt deutlich genug, dass diese Zuthaten etwas Fremdes sind und nicht zu die Werke gehören. Wir anerkennen also hier das Recht des Autors und lassen ihn einfach wieder zu Worte kommen. Auf diesem Felde ist daher alle sonstige Bearbeitung so vollständig überwunden, dass wir jetzt erst einer geschichtlichen Belehrung bedürfen, um nur überhaupt ihre zeitweilige Berechtigung oder wenigstens ihre Veranlassung begreifen zu können.

Auf solche Bearbeitung in Form eines Continuo-Zusatzes wies zunächst in der früheren Kirchenmusik hin, und man darf sie sonach als relativ berechtigt ansehen. Das Erste waren die Sätze für weniger als vier d. h. für zwei oder drei Stimmen. Diese zweistimmige Gesänge waren immer den praktisch bei Intonationen oder den Anfängen der legaten Motive selbstverständlich nicht vorhanden. In diesen wenigstimmigen Sätzen nun, namentlich in den Duetten, machte sich eine Leere bemerklich, nicht eine contrapunktische, sondern eine musikalische, und eben diese Stücke waren es, welche wesentlich die Ueberzeugung verbreiten halfen, dass Einzelempfindungen in der Musik auf andere, erweiterte Weise ausgedrückt werden sollten. Wenn man nun bedenkt, welch ein reicher Schatz der schönsten Stimmungsbilder in den seit 1610 entstandenen Duetten zu finden ist, so erhalten die Meinungen der musikalischen Reformer, die seit gegen Ende des Reformations-Jahrhunderts auf allen Gebieten regten, dadurch eine glänzende Bestätigung. Das Zweite, wodurch der Continuo hervorgerufen und direct ausgebildet wurde, lag so dem entgegen gesetzten Ende: in den grossen mehrstimmigen Chören. Die sechs- bis acht- und mehrstimmigen Sätze entstanden als gegensätzliche Gruppenbildungen oder als Doppelchöre, die an verschiedenen Orten gegen einander aufgestellt wurden. Die Anlage solcher Stücke bedingte eine einfach harmonische Composition, bei welcher von Stimmenverflechtung möglichst abgesehen wurde, und die Mitwirkung eines schallenden Instrumentes, oder mehrerer je nach der Zahl der Chöre, wurde hier bald eine Nothwendigkeit.**) Da war es also eigentlich kein Schritt über das Gebiet hinaus, wenn aus den Singbässen der doppelchörigen Meister ein Continuo gebildet und mit den nöthigen Anweisungen zur Begleitung ausgestattet wurde. Die Bearbeitung wird hierdurch nicht gerechtfertigt, sondern nur erklärt. Hiermit lassen wir auch diese Gattung von Vocalcompositionen so, wie sie vom Autor gedacht und ursprünglich aufgeführt ist. Es soll aber hiermit zugleich gesagt sein, dass die vollstimmigen wie auch die kleinen Sätze von Haus aus etwas Cantabile umschliesst, und wir daher keineswegs vorzüglich in ihnen dasjenige zu suchen haben, was die Kunstweise des 16. Jahrhunderts als so vollendet und unübertroffen erscheinen lässt. Dieses liegt in den Sätzen von vier bis sechs Stimmen, namentlich in den Gattungen, und zwar glücklicherweise auf geistlichem wie auf weltlichem Gebiete. Hier findet der Continuo-Bearbeiter gar spröden Material und arbeitet ohne Aussicht auf Dank. Es fehlte auch keineswegs an besonnenen Musikern, welche diesen mitten in dem Continuo-Strudel recht wohl erkannten. Unser Johann Staden sagt zu Anfang seines hier mitgetheilten Berichts (Sp. 133), er habe den Orgelbass niemals für eine Nothwendigkeit gehalten, ausgenommen in Sätzen nach der neuen Viadana'schen Manier; wo es allerdings erwünscht ich sei: und ähnlich mehr hier ohne Zweifel alle jene selbständigen Tonsetzer der damaligen Zeit, die ihre Kunst noch in den Tagen Palestrina's und Lasso's erlernt hatten.

Wie nun die erste Bearbeitung, die in der Geschichte der Musik auftaucht, entstand durch ein Uebergreifen der neugewonnenen Grundbass-Begleitkunst; so bildete sich die zweite gegen Ende des 18. Jahrhunderts merkwürdiger Weise dadurch, dass jene Begleitkunst in Verfall gerieth und durch bekanntere Ausdrucksorgane ersetzt werden sollte. Diese letztere hat jetzt ihren Kreislauf ebenfalls beinahe vollendet; was uns gegenwärtig noch bedrängt, sind die letzten Stadien ihres Weges, die sie allerdings mit besonderem Geschick, aber schon in völligem Widerspruch mit ihren eigentlichen Grundsätzen zurücklegt.

Fortschritte in der besseren Ausgestaltung des Grundbasses unmittelbar nach Viadana.

Viadana's Continuo übertrifft an Selbständigkeit, Freiheit der Bewegung überhaupt an innerer Durchbildung Alles, was Peri, Cavaliere, Caccini und die ganze Gruppe der dramatischen Experimentalisten vor oder neben ihm geschaffen hat. Aber nicht nur im Gebrauch der Ziffern erlangten sie einen kleinen Vortheil über ihn, von welchem besonders die Kirchenmusik Nutzen zog, sondern auch in der Aufzeichnung der Musik kamen sie durch ihr neues Recitativ unwillkürlich auf ein Verfahren, welches dann überall da als Muster galt, wo die Ziffern ausgeschrieben wurden. Peri's Recitativ in Euridice ist schon genau so aufgezeichnet, wie alle folgenden Recitative in Opern, Oratorien und Cantaten des beinahe nächsten Jahrhunderts: die Singnoten stehen oben, die Bassnoten für die Accorde des Cembalisten auf einer zweiten Linie darunter. Das ist so war ebenso einfach als deutlich und wurde sehr bald bei allen Solo-Vorträgen mit Continuo-Begleitung nachgeahmt, nicht nur

*) Kiesewetter's Werke u. s. w. S. 000.

**) Es waren besonders die vielgesungenen sogenannten *Falsi bordoni*, welche eine laute Instrumentalbegleitung natürlich wie. Diese wurden denn auch nach 1610 fleissig mit Continuo versehen. Viadana componirte sogar eine ganze Sammlung für 4 und 8 Stimmen d. h. für einfachen oder doppelten Chor, welche nach Baini's Angabe 1612 im Druck erschien: »*Falsi bordoni a quattro ed otto voci, promesse le regole per il basso per l'organo, del P. Ludovico Viadana. Min. Conv. Roma 1612.*« Baini, Palestrina I. 00 u. 190.

bei recitativischen sondern auch bei ariosen Stade lobt diese neue italienische Einrichtung diese »Partituren so in Italie sehr wollen bräuchlich werden« weil man daraus sehn könnte ob der Begleiter seine Accorde in hoher oder tiefer Lage halten musste Ein solcher Druck wurde deshalb in Italien bald allgemein zunächst bei einstimmigen bald auch bei concertirenden Sätzen Ihnen war nun die Singstimme zugleich der Harmonieführer, um besser als die Ziffern über dem blossen Grundbass zu erkennen die 2 Bass waren daher bei einer solchen Aufzeichnung eigentlich überflüssig und wurden auch vielfach fortgelassen Namentlich in Compositionen für Kammer- und Concertmusik In Cantaten Serenaden, Opern und Oratorien wurden Ziffern höchst selten angewandt der bessere Umstand dass diese Werke fast ausschliesslich durch Abschriften sich verbreiteten wird hierbei mit bestimmend gewesen sein denn der Tonsetzer konnte bei einer solchen Verbreitungsweise nicht erwarten, dass seine Ziffern weit kommen würden da sie von der Gnade der Copisten abhingen die ihnen bald den Garaus gemacht hätten In der Kirchenmusik ging es gründlicher zu hier wurde mehr gedruckt und weniger abgeschrieben hier war auch volle Harmonie immer mehr gesucht als immer zierlicher Gesang

Wir entnehmen hieraus dass Viadana's Verfahren zu den Impuls gab für den allgemeinen Gebrauch aber keineswegs im Einzelnen für die Praxis massgebend wurde Er schrieb nur Kirchenmusik, verwied aber die Ziffern welche dort hauptsächlich auf diesem Gebiete der Kunst heimisch wurden und auch schon vor ihm im Gebrauche waren Er componirte eine ganze Reihe von Gesängen für eine einzelne Stimme (in der genannten Frankfurter 147 Sätze enthaltenden Sammlung ist das volle dritte Theil für eine einzelne Stimme gesetzt 14 für Sopran 11 für Alt 04 für Tenor 11 für Bass) aber er wusste sich dasjenige Hülfsmittel nicht zu Nutze zu machen welches bereits Peri und seine Genossen auf dem weltlich-dramatischen Gebiete angewandt hatten, den Zusammendruck von Grundbass und leitender Singstimme Nur in der Hauptsache, in der Zusammenfügung von Continuo-Bass und Singstimme, übertraf er Alle und steht daher mit Recht an der Spitze dieser fruchtreichen Neuerung
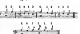
Die zweite Periode in der Ausbildung der Begleitkunst auf Grund des Basso Continuo beginnt mit der Eröffnung der Oper in öffentlichen Theatern Es ist nicht die Absicht auf dieselbe schrittweise in gleicher Ausführlichkeit einzugehen, wie auf die erste sondern es sollen einzelne Zweige aus der Praxis grosser Meister behandelt werden die gleichzeitig geeignet sind unsere jetzigen Versuche zu fördern und auf das Verfahren der genannten Zeit ein Licht zu werfen In diesem Sinne wird zunächst der Gebrauch von zwei Clavieren bei Händel zur Sprache kommen Chr

Joh Stade's Anleitung, den Basso continuo zu behandeln, vom Jahre 1626.

(Schluss.)

Von den Bögen über und unter den Noten und Zahlen. Wo bei den Noten des Bassi ad Org wie auch oben darüber gesetzten Zahlen, solche Bögen ⌒ ⌣ gefunden, ist es ein Anzeigung, dass die Noten oder die Zahl wegen Austheilung der Temporum zertheilt wurden, soll aber nur ganz und unzertheilt gehalten werden N. B. In andern Stimmen, ausser dem General-Bass, haben solche Bögen eine andere Bedeutung Bisweilen zeigen sie eine Ligatur an von wegen des Texts bisweilen stehen sie gleichwie an statt eines Punkts und wird gleichfalls auch eine Ligatur damit angedeut, derowegen ein jedes zu unterscheiden

Von den Punkten neben den Numeris oder Zahlen. Die Punkten neben den Numeris oder Zahlen werden nicht vergebens gesetzt sondern geben eine Anzeigung dass Bassus die Minimas und Semiminimas &c nachdem sie über einer Noten stehen Wenn nun ein Punkt am End der Zahl gefunden, wie ein Anzeigung, dass solche Zahl mit der nachfolgenden nichts zu thun So aber über einer 𝅝 ein Punkt nach der ersten Zahl steht und folgen darauf 2 Zahlen so hat es den Verstand dass die erste Zahl ein 𝅗𝅥 die übrigen zwo 𝅘𝅥 𝅘𝅥 sein Ebener massen ist es zu verstehen, wenn nach den ersten zwo Zahlen ein Pünktlein so werden solche vor zwei 𝅘𝅥 𝅘𝅥 und die letzte Zahl vor ein 𝅗𝅥 gehalten welches auch gleichfalls auf die Fusas [𝅘𝅥𝅮] zu ziehen Exempla



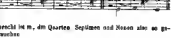
Etliche setzen im Basso ad Org über E und ♮ wann der Gesang b mollis keine Zahl oder Anzeigung die Sext zu brauchen, dergleichen unterlassen sie auch solche zu setzen bei andern Basssten, welche nothwendig die Sextam minorem und nicht die falschen Quintas erfordern Welche Meinung zwar gut jedoch aber gibt es die Erfahrung dass eine in der jetzigen Composition bisweilen b moll und ♮ dur untereinander mengt, als dass er b moll das E sein Quint ♮ (und nicht die Sext) will haben und in ♮ dur dergleichen semitonische Quinten non

nöthen sein wöllen als zu sehen  welches aus Einumblich wegen des Texts und Aenderung des Gehörs angesehen Derwegen ich auch selbsten in meinem Basso ad Org wegen der Unerfahrnen zum Ueberfluss die Numeros und Signa meistentheils wo es von nöthen gesetzt.
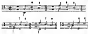
Folgt nun ferner, wie die Dissonantien, als die Secunden, Quarten Septimen und Nonen vermög der musikalischen Regeln zu gebrauchen

Es sein zwar mit den Numeris die Dissonantien angezeigt welchem einem erfahrnen Organisten genugsame Andeutung ist aber hingegen wird derjenige so nicht weiss mit Bescheidenheit damit umbzugehen ungereumbte Griff hören lassen darumb wol zu merken was die Dissonantien erfordern

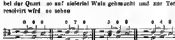
Die Secund ob sie berührt wird, muss vorher haben als Consonans als die Terz, Quint oder Sext, und wird zur Terz oder Sext bisweilen auch zur Quint resolvirt
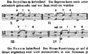


Ueracht ist es, die Quarten Septimen und Nonen also zu gebrauchen



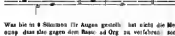
ist derwegen nicht wenig an den Anschlägen der Consonantien vor den Dissonantien gelegen; und nicht genug allein die Dissonantien mit Unbescheidenheit führen: denn die Dissonantien werden meistentheils in der Syncopation adhibirt wie hie bei der Quart so auf vielerlei Weis gebraucht und zur Terz resolvirt wird so sehen



Die Septimen betreffend. Die Septima kann auch unterschiedlich gebraucht und zur Sext resolvirt werden
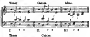


Die Nonam belangend. Der Nonae Bezifferung ist auf die Octav angesehen und wird meistentheils in viel Stimmen gebraucht



Was hie in 4 Stimmen für Augen gestellt hat nicht die Meinung dass also gegen dem Basso ad Org. zu verfahren: sondern man mag bisweilen eine oder zwo Consonantien nach Gelegenheit darzu brauchen. Denn, wie anfänglich gemeldt worden: hat es nicht den Verstand dass man die Terzien Quarten Quinten Sexten und Septimen &c. eben vom Basso allezeit müssen zu rechnen: sondern es ist die Signatur oft auf ein Mittelstimm hierwegen auch auf die obere Stimm zu ansehen wie die vorher gehende Exempla ausweisen: was die gemeine Signa und Numeri gegen dem Basso ad Org. mit Einmischung anderer Consonantien zu practiciren.

Zu ferner Entdeckung folgen in mehren Stimmen abwechselweise von den 4 3 7 6 und 9 8 etliche Exempla
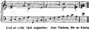






Hieraus ist nun am Tag, wie so gar oftmals die Signa und Numeri ein andere Verstand erfordern: als sie im Ansehen: darumb sich billig ein Organist zu accomodiren nachdem ein Discantist oder Tenorist singt: darzu aber und ist endlichlich die Partituren so zu Basso sehr wohlen beurtheilt werden. da die Stimmen der Singer über den Bass ad Org. gesetzt welches eine feine Nachrichtung giebt.

Zu mehrer Observation notiren Etliche beim Basso ad Org. was für Stimmen und wie viel derselben darzu musicirt werden welches wol angesehen. Wie ich denn selbsten dergleichen Notirung gebrauche. Denn man zu wenig Stimmen die Orgel oder das Regal nicht so stark soll hören lassen: sondern nachdem viel oder wenig Singer vorhanden: mit den Registern variiren.

Es ist auch von nöthen dass man bei jetziger Art ein langsame Mensur führe (wie denn in unserm ersten Theil der Kirchenmusik dergleichen etwas zur Nachrichtung bei dem Basso ad Org. zu finden): auf dass der Text und die Coloraturen des Singers (darzu fürnemblich gute geübte Stimmen gehören) deutlich vernommen werden: denn mit fort eilen und schlecht beschaffener Stimm wird nicht viel Annehmliches zu hören sein.

Und dieweil der Bassus Generalis oder Bassus ad Org. nicht zum tiefen Bass allein vermeint (denn man bisweilen in der Claslerung variirt und umbwechselt und oftmals bald wie ein Discant Alt Tenor und Bass gesehen wird) ist folgende die auch wohl darbei in Acht zu nehmen: dass wann die Claves signatae wie ein Discant oder Alt gefunden als dann wenig Stimmen erfordert werden. Auch wo ein einiger (mehrer) guter Singer sich hören lasst, ist nicht von Nöthen wann der Bassus ad Org. ♩ und ♪ hat: jede insonderheit mit Consonantien zu berühren



Und ist nicht übel angesehen dass Viadana die so hierin Unerfahrnen vermahnt und für ein Nothdurft hält oft erwähnten Bassum generalem oder Bassum ad Organum ehe man darzu musicirt zuvor fleissig und wol durchzusehen: denn solchen ex tempore zu brauchen werden nicht alle Concerten leiden.

In Summa muss man bei dem Basso ad Org. nachgeben ein gut Gehör und Judicium haben: und ist zwar auch oft das geringste: dann wenn den Singern zu einer Stimm welche dieselben Lied Viadana Augustinus Agazzarius und

Andere zugleich genannt (wie in Syntagmate Musico Michaelis Praetorii tomo tertio de Basso generali zu ersehen ist zu sehen). Ich meines Theils lasse mir des Augustini Agazzari Meinung nicht so entgegen sein, da er will, dass man den hohen Stimmen auf dem Clavier soll weichen (verstehe: die Stimme, die der Cantorist singt, nicht berühren). Aber in Wahrheit es kann nicht allerdings sein *), und verursacht oftmals auch das Weichen Quinten und Octaven (als musikalische Vitia), welches zwar im Fortgehen, da man abwechselt in den Ohren nicht allerdings gespürt wird, und Lud. Viadana selbsten solches so hoch nicht achtet, wie in seinem Bericht des Bassi generalis zu sehen. Und solches hält ein Liebhaber Musices bei seiner Composition etlicher Miserere, am End seines Bassi cont. ad Org. diese Wort: Es habe es auf die Viadan sche Art dirigirt, und gehe nicht allzeit regulariter zu. Derhalben lass ich es auch bewenden. Und thue hiemit meinen einfältigen doch wolgemeinten bericht beschliessen, welcher (vermög des Tituls) allein angesehen für diejenigen, so im Basso ad Organum unerfahren und kein Wissenschaft davon haben, dass ich den erfahrenen Organisten und wolgeübte Musicos hiermit zu informiren nicht vermeine, als welche selbsten wol wissen, was sie thun oder lassen sollen. Und verhoffe, ein verständiges Herz werde demnach zu grübeln ihm nicht belieben lassen.

Ende.

*) d. h. nicht in allen Fällen stattfinden.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Frau **Dr. Henriette Dreifus**, geb. Benedict. **Fünf Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 4. Wien, Friedrich Schreiber. Hamburg, Aug. Cranz.

H. Während wir Malerinnen und Dichterinnen von Bedeutung haben, hat sich auf dem Felde musikalischer Composition eigentlich keine hervorragende Kraft gezeigt. Wenn unserer Zeit auch Josephine Lang und die schon Mendelssohn bewies nicht gewöhnliches Talent offenbarte, so ist doch ihre Thätigkeit nicht von erheblichem Erfolge begleitet gewesen. Man ist fast berechtigt zu glauben, dass, was die Schaffenskraft betrifft, das Weib für Musik weniger begabt ist als für Malerei und Dichtkunst. Ob sich's wirklich so verhält und ob und wodurch sich's erklären lässt, das zu untersuchen wäre keine so undankbare Aufgabe. Wohl aber kommen dann und wann musikalische Erzeugnisse, zumeist Liedcompositionen, nicht blos aus der Feder, sondern auch aus Kopf und Herzen einer Dame zum Vorschein, die des Prädicat niedlich, gefällig, freundlich verdienen und deshalb unserer Beachtung nicht unwerth erscheinen. Wir sind nicht gewillt, nur galant gegen componirende Damen zu sein; wir wollen ihnen aber auch nicht unnöthigerweise die Freude am Gebotenen und die Lust und Liebe zu derartigen Werken benehmen. Freilich brauchten sie gänzlich Verlehlten, dann würden wir kaum umhin können, denn und wären ihre Hände noch so zart und fein und weich, auf die dilettantischen Finger zu klopfen, sanft freilich immer, aber nichtsdestoweniger bestimmt. Zu den freundlichen Productionen der angerwähnten Art gehören auch diese fünf Lieder. Sie zeugen von musikalischer Solidität der Verfasserin, schlagen einen einfachen natürlichen Ton an und treten bescheiden auf. Das Alles ist geeignet, ihnen Sympathien zu erwerben. Was uns in Einzelnen nicht gefällt, wollen wir für uns behalten, höchstens es der Verfasserin unter vier Augen sagen. Gewidmet sind die Lieder Fräulein Marie Koch, Frau Kölle-Murjahn und Frau Schmnon Sagan. Die drei vortrefflichen Sängerinnen werden schon dafür sorgen, dass die Lieder in ihren Kreisen bekannt werden.

Christine Nilsson.

(In Hamburg den 1. und 2. Februar 1877.)

Wenn ich versuchen will, Ihnen in diesen Zeilen über die Erscheinung der weltberühmten Gesangskünstlerin in Kürze zu berichten, so kann ich mich nicht entbrechen, durch ihre hiesigen Leistungen zu einem ausreichenden Urtheil über ihre Eigenkunst gelangt zu sein. Ungeachtet dessen drängt es mich, über das unzweifelhaft Charakteristische ihrer Art zu reden, namentlich, als ich die verschiedenen und verschiedenartigen Beurtheilungen, welche sie in der hiesigen Presse erfahren, in hohem Grade schwankend, wenn nicht geradezu widerspruchsvoll gefunden habe. Dieselben erstreckten sich von dem warmen Enthusiasmus, mit welchem sich ein junger und tüchtiger Musiker im »Fremdenblatt« ausspricht, bis zu einer fast völligen Ablehnung seitens des Berichterstatters in den Hamb. Nachrichten. Ich würde es mir nicht versagen können, nachdem ich Ihnen, so weit es thunlich, ein Bild meiner Anschauung von dieser Leistung entworfen, mich ein wenig mit der Erklärung jener kritischen Widersprüche zu befassen.

Die natürliche Begabung des Fräulein Nilsson ist keine geringe. Eine schlanke, graziöse Gestalt, eher über Mittelgrösse, anmuthige Gesichtszüge, welche nicht durch starke Mimik an Frische verloren, helles ausdrucksvolles Auge und reicher Haarschmuck von schwedischem Blond. Die Stimme ist von kleinem Volumen, aber biegsam und von edlem Klange; sie soll bis zum *f* reichen, wenn wir hier auch wohl nur *e* gehört.

Die künstlerische Verwendung dieser Mittel ist offenbar eigenartig und ein in sich abgeschlossenes Ganzes; die Freude des Hörers wird sich deshalb wohl danach bemessen, ob er für deren Gesammtheit Verständniss und Hinneigung hat, oder ihm dieselbe als ein Fremdartiges erscheint. Wenn der starke Subjectivität, die der Musik eigen ist, uns auch schon Manches zu Leide gethan und noch thut, beim reproducirenden Künstler müssen wir ihre Berechtigung anerkennen, sobald es ihm gelingt, mit deren ihm eigenthümliche Bilder zu gestalten. Im Gegentheil muss mit dieser Begabung jedes Bild an Natürlichkeit gewinnen, weil nicht die Aufgabe überhaupt, sich in die Schablone eines Charakters hinein zu zwängen und zu schmücken, und ihn in den Stand setzt, jeder Gestalt das Lebendige der Persönlichkeit zu bewahren. Die hohe Begabung des Fräulein Nilsson nach dieser Richtung, die Anwendung ihrer reichen Mittel nur zu dem Zwecke, um ein aus ihrer Persönlichkeit herausgewachsenes Bild zu schaffen, das dadurch den Stempel der Wahrheit erhält, erhebt sie unserer Meinung nach zu einer Künstlerin ersten Ranges, während es nur ganz natürlich erscheint, dass eine lange Entwöhnung vom Anschauen solcher Darstellungen der Masse genug wird, das Verständniss dafür und die Freude daran vermindern muss. Letzteres ist doch mehr der Fall, wenn wie hier das Ausführung nach dem zu Zeit und Ort Gebräuchlichen und Verehrten so erheblich abweicht. Fräulein Nilsson ist, wenn sie ihrem oben bezeichneten Naturell Rechnung tragen und dasselbe als Grundlage der Gestalt gelten lassen will, darauf angewiesen, die gesammte Leistung auf einem bestimmten Niveau zu erhalten; und eben diese Aufgabe löst sie mit Meisterschaft. Die Ausdrucksmittel, die ihr als Schauspielerin zu Gebote stehen, sind vielleicht noch grösser als die gesanglichen, beide aber begrenzt sie offenbar zu Gunsten des harmonischen Ganzen. Höhepunkte im Handeln sind selten und gewählt, aber es kamen einzelne feine Züge vor,

so daneben das Maass des Ausdruckes von grosser Wirkung war, z. B. die leise Andeutung des Wahnsinns in Valentins Sterbescene, die naive Zurückhaltung in dem Schmuck-Walzer, wie ich überhaupt gefunden, dass sie dem Pathos des »Gretchens« gerechter geworden als alle deutschen Sängerinnen die ich gehört (selbst die Spohr), welche es Alle nicht ohne Unrecht für ihre Schuldigkeit gehalten haben, dem aus einem unverantwortlichen Weise ins Französische übersetzten »Gretchen« näher zu kommen. In gleicher Weise löste sie die schwierigere Aufgabe, das heisse »Valentine« so abzuschliessen, dass Manchem wohl die Gewalt der Leidenschaft gefehlt haben mag. Es ist Ihnen bekannt, dass dem Schreiber dieser Zeilen das Maass nicht als einzige und höchste Eigenschaft der künstlerischen Leistung gilt, aber ich würde mich schämen, ein so harmonisches Gesammtbild nicht als eine hohe Leistung anzuerkennen. Sie werden sich erinnern, dass die später so geschätzte Leistung ihrer freilich unendlich grösseren Vorgängerin Jenny Lind als »Norma« im Anfang grosses Erstaunen hervorrief. Ganz aus ähnlichen Gründen.

Es nimmt auch gar nicht Wunder, dass, wie ich überzeugt bin, das Hamburger Publikum enttäuscht und unzufrieden war. Denn das volle Haus und die Bouquets etc. verdanken die Sängerin wohl zum meisten ihren Beziehungen zur Heute vorher. In Hamburg gilt nun einmal das Quantum. Ein sehr grosses Opernpersonal hätte dann aber nur die ersten Kräfte eine Ausnahme machen von dem Bestreben Viel zu geben und Viel zu thun. Interessant war es zu sehen, wie an jenem Abende die beiden Tenoristen so maassvoll und künstlerisch sangen, wie ich es früher kaum von ihnen gehört, was ohne Zweifel der Anregung durch die Leistung der Sängerin zugeschrieben werden darf. Sie würden vielleicht öfter so singen, wenn hier nicht die Kraftleistung in erster Linie geschätzt und ausgezeichnet würde.

Nur auf demselben Wege kann ich es mir erklären, wenn die im Allgemeinen [illegible] Kritik so weit geht, in der Wiederkehr der Sängerin kein Heil für die künstlerischen Zustände der hiesigen Oper zu erblicken. Mir scheint im Gegentheil ein künstlerisches Vorbild nach der Seite des Maasshaltens im Interesse der Gesammtleistung ein gerade wünschenswerther als hier. Es muss doch wohl damit zusammenhängen, dass die lange Zeit wiederholte Ausübung derselben Leistungen zuletzt eine Gewöhnung und Befriedigung hervorruft, die gegenüber allem Fremde, auch dem Bessere, als eine Störung erscheint. Gewiss ein vortrefflicher Standpunkt für den Bürger, aber wohl von einem zweifelhaften Werthe für die Kunst.

W.

Berichte.

Leipzig, 15 Februar.

Die erste Woche im Februar verlief in musikalischer Beziehung ausnahmsweise für hier recht still, denn wir haben nur über ein Concert und zwar über das fünfzehnte Gewandhausconcert zu berichten. Dasselbe war in Hinblick auf den 3. Februar, den Geburtstag Mendelssohn-Bartholdy's, nur aus Compositionen dieses Meisters zusammengestellt, und diente dem Andenken. Als Ouverture zu »Paulus« der »114. Psalm« für achtstimmigen Chor und Orchester, Arie »[illegible]« gesungen aus »Elias« eben genannten, auf dem das [illegible] Concert für Pianoforte folgte, die Vermittlung zwischen ersteren und der Walpurgisnacht bildend. Herr Paul Hulsmann [illegible] die ausgeführte Arie mit [illegible] ganz [illegible] Disposition und noch mit einem zu [illegible] Affect, besser traf er den Stimmungsausdruck in der Walpurgisnacht, obgleich auch hier seine Stimme in der Tiefe sich als nicht genug ausreichend erwies. Neben Herrn Hulsmann wussten sich Herr Walther Pielke und Fräulein Anna Schaumburg (in der Tenor- und Alt-Partie) ehrenvoll zu behaupten. In den (inter-

pretin des Concertes, Fräulein Hesse-Sukkelmacher, lernten wir ein junges vielversprechendes Talent kennen. Die noch nicht 16jährige Pianistin hat schon einen solchen Grad von Fertigkeit und geistigem Verständniss, dass wir sicher einmal Ausgezeichnetes von ihr erwarten werden, wenn sich erst das Gemüthsleben derselben ganz und voll entwickelt haben wird. Die Aufnahme, welche Fräulein Schumacher hier fand, war eine sehr freundliche. Die Vorstellung [illegible] sehr [illegible].

Ungleich belebter gestaltete sich die darauffolgende Woche. Aus ihr haben wir zuerst das achte Eutepeconcert, Dienstag den 6 Februar, zu erwähnen, welches Lachner's Suite in E moll (Nr. 2), Arie aus »[illegible]« bis ich aus Gluck, Mendelssohn's Violinconcert, drei Lieder von F. Wagner, C. Goldmark und Franz Bendel, F dur-Romanze und Ouverture Nr. 3 zu »Leonore« von Beethoven enthielt. Herr Bernhard Grassin aus Breslau war der Violinspieler und Fräulein Alwine Benn aus Hamburg die Sängerin in diesem Concerte. Herr Grassin zeigte sich in seinen Vorträgen als ein gewandter Geiger und gediegener Musiker. Fräulein Benn hingegen hat weder jenen Grad von technischer Ausbildung noch Sicherheit, um sich zur Zeit als Concertsängerin behaupten zu können; es mangelt ihr auch die Stimmorgan und ihre sonstige Begabung für solche ist. Das Orchester löste seine Aufgabe recht brav und brachte namentlich Beethoven's Leonoren-Ouverture gut zur Geltung.

Diese Ouverture stand auch an der Spitze des Donnerstag den 8. Febr. stattgefundenen sechzehnten Gewandhausconcertes. Sie bildete den Glanzpunkt des Abends. Nach solchem Werke hatte der Solist Herr Adolph Fischer aus Paris mit Molique's Concert für Violoncell einen schwierigen Stand, jedoch trug die Kunst, mit welcher der Solist es [illegible] zu behandeln versteht, hier, sowie in den später folgenden drei kleinen Stücken »Nocturne« von Chopin, [illegible] von Massenet und »Papillon« von Popper mit Pianofortebegleitung Herrn Berg davon. An Stelle der sonst üblichen Gesangsnummern war Robert Schumann's Ouverture, Scherzo und Finale für Orchester eingetreten, auf welche Mozart's Symphonie in C dur mit der Schlussfuge, die ebenfalls eine ganz vortreffliche Ausführung erfuhren, glücklich zusammen des Concertes eine prächtige Steigerung bildete.

Die zweite Nummer des Kammermusikcyklus am 10. Februar begann mit dem hier lange nicht gehörten Streichquartett in G moll Op. 44 von Ernst Friedr. Richter. Dasselbe wurde von den Herren Concertmeister Schradieck, Haubold, Thümer und Schröder ganz vorzüglich vorgetragen und gewann sich durch seine durch und durch edle Haltung und meisterhafte klare Verwerthung des thematischen Gehaltes zugleich wieder die wärmste Zustimmung des Publikums, welches den zweiten Satz, den poco Allegretto (quasi Scherzo) da capo verlangte. Auf dieses Quartett folgte eine Serenade für Blasinstrumente von Jadassohn, ausgeführt von den Herren Barge (Flöte), Hinke (Oboe), Landgraf (Clarinette), Weissenborn, Hesse (Fagott), Gumbert und Müller (Horn). Was Charakter, Anlage und gediegene Durchführung dieses Stückes anbetrifft, so lässt sich davon [illegible] das Zeugniss formeller Reife und [illegible] Gestaltungstüchtigkeit geben. Vielleicht dürfte Einiges in Bezug auf ersteren bei Lösung des Titels ein weniger [illegible], vielleicht im Sinne des Charakters gehalten, sondern mehr ein von [illegible] Humor [illegible]. In seiner Instrumentalsprache sich mit [illegible] Anmuth gebendes Stück erwartet haben; jedoch sind das Geschmacksachen und unseren ein Freunde des hier lebenden jungen Componisten, dem man es auf wenige dasselbe bei [illegible] zeigen. Am Schlusse folgte noch Schumann's Quartett mit Pianoforte Es dur Op. 47, von welchem Satz für Satz dem Publikum zu neuer Sage sierungsstundgehungen [illegible]. Es wurde [illegible] mit höchster [illegible] gespielt, nur das Ensemble war nicht ganz so, wie in dem Streichquartette von Richter, aus einem Gusse, eine oft nicht recht zu mit [illegible] und Unruhe des Clavierspielers, des Herrn Kapellmeister Reinecke, allein bewirkte die absolute Uebereinstimmung der Ausführenden. Überhaupt haben wir in den letzten Jahren nicht gut zu den Zug eines gewissen Geschäftsmässigkeit in dem Spiel des treffen Quartett bemerkt, was wir im eigenen Interesse des geschätzten Künstlers nicht verschweigen dürfen.

ANZEIGER.

[1]

Bekanntmachung

der

musikalischen Section des Senats der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin,

betreffend den Unterricht, welcher in den akademischen Lehranstalten für Musik während des Sommersemesters 1877 ertheilt wird.

A. Hochschule für Musik, Abtheilung für musikalische Composition.

a) Theorie der Musik. Prof. Grell: 1. Ein- und mehrstimmige vorzugsweise [illegible] Gesangcomposition. derselbe. b) Instrumental-Composition. Ober-Kapellmeister Taubert: 1) Anleitung zur dramatischen Composition. derselbe. c) Contrapunkt und Fuge. Prof. Kiel. d) Instrumental-Composition. derselbe. 2) Instrumentation. Prof. Bargiel. d) Formenlehre. derselbe. Der Unterricht ist unentgeltlich.

Zur Aufnahme ist erforderlich:

1) ein Alter zwischen dem 17. und 25. Lebensjahre;
2) der Nachweis einer [illegible] sittlichen Führung;
3) [illegible] welche den Reife für die Secunda einer höheren Lehranstalt entspricht;
4) [illegible] Ausbildung genügende musikalische Begabung und Vorbildung, insbesondere wird Vertrautheit mit den Elementen der musikalischen Theorie und Uebung in deren Anwendung, sowie Gewandtheit in der Behandlung eines musikalischen Instruments, besonders des Claviers, vorausgesetzt. Auch wird auf eine Vorübung im Gesang vorzugsweise Gewicht gelegt.

Die Aspiranten haben ihre an den Vorsitzenden der musikalischen Section des Senats der Königlichen Akademie der Künste zu richtenden Meldungen schriftlich unter Beifügung a) ihres selbstverfassten Lebenslaufes, b) eines durch Zeugnisse belegten Nachweises über die Erfüllung der Bedingungen (2 bis 4), c) ihrer bisher gefertigten musikalischen Arbeiten und Compositionen bis zum 1. April d. Js. im Geschäftslocal der Königlichen Akademie [illegible] No. 1 einzureichen. Daselbst ist der ausführliche Prospect käuflich zu haben.

B. Hochschule für Musik, Abtheilung für ausübende Tonkunst.

Director: Prof. Joachim.

Zweck der Anstalt: Höhere Ausbildung im Solo- und Chorgesang, sowie im Solo- und Ensemblespiel der Orchester- (Streich- und Blas-) Instrumente, des Claviers und der Orgel.

Der Unterricht in der Theorie und der Musikgeschichte ist für alle Schüler, derjenige in der Declamation und im Italienischen für die Schüler für Gesang [illegible] obligatorisch.

Die Aufnahme-Bedingungen sind aus dem Prospect ersichtlich, welcher im Bureau der Anstalt, Königsplatz No. 1, käuflich zu haben ist, und gegen Einsendung von 50 Pfg. in Marken [illegible] Kreuzbandes übersandt wird.

Die Anmeldungen sind schriftlich und portofrei unter Beifügung der im § 7 des Prospects angegebenen nöthigen Nachweise vom 14. März d. Js. an bis spätestens am Tage vor der Aufnahmeprüfung, welche am 11. April d. Js. Morgens 9 Uhr stattfindet, an das Directorium der Anstalt, Königsplatz No. 1, zu richten und auf dem Briefumschlag mit dem Zusatze [illegible] zu versehen.

Die Prüfung derer, welche sich zur Aufnahme in die Chorclasse schriftlich angemeldet haben, wird am 11. April d. Js. Morgens 11 Uhr, die Prüfung derjenigen, welche in den Chor aufgenommen zu werden wünschen, an demselben Tage um [illegible] Uhr abgehalten.

Eine besondere Zustellung erfolgt auf die Anmeldungen nicht, sondern die Aspiranten haben sich ohne Weiteres an den Aufnahmeprüfungen einzufinden.

C. Institut für Kirchenmusik.

Director: Prof. Haupt.

Zweck der Anstalt: Ausbildung von Organisten, Cantoren, Chordirectoren, wie auch von Musiklehrern für höhere Lehr-Anstalten, insbesondere Schullehrer-Seminare.

Es wird Unterricht ertheilt im Orgel-, Clavier- und Violinspiel, im Gesang, in der Harmonie- und Compositions-Lehre, in der Orgelstructur. Der Unterricht ist unentgeltlich.

Zur Aufnahme ist erforderlich:

1) ein Alter nicht unter 17 Jahren;
2) die Beibringung eines Zeugnisses aus der Secunda eines Gymnasiums, oder des absolvirten dreijährigen Seminar-Cursus und der bestandenen Lehrer-Prüfung;
3) ein Zeugniss von einem glaubwürdigen Sachverständigen über den Grad der Vorbildung in den oben angeführten Lehrgegenständen, vornehmlich im Clavier-, Orgel- und Violinspiel, sowie in der Harmonielehre;
4) ein Zeugniss, dass der Aspirant seinen hiesigen Unterhalt auf [illegible] zu bestreiten vermag;
5) ein selbstverfasster Lebenslauf.

Der Aufenthalt wird zunächst auf ein Jahr bewilligt. Doch wird talentvollen und fleissigen Schülern, wenn sie die nöthigen Mittel für ihren Unterhalt besitzen, gern ein längerer Aufenthalt (bis [illegible] zu zwei Jahren) gestattet.

Die Aufnahme-Prüfung findet am 4. April d. Js., Vormittags 9 Uhr, im Locale des Instituts, Alexandrinenstrasse No. 51 statt.

Berlin, den 11. Februar 1877.

Der Vorsitzende der musikalischen Section des Senats.
Taubert,
Ober-Kapellmeister.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 28. Februar 1877. **Nr. 9.** XII. Jahrgang.

Beethoven's Neunte Symphonie und ihre Bewunderer.

Musikalischer Brief eines beschränkten Kopfes.

(Von D. F. Strauss.)

Sie schütteln den Kopf zu dem wunderlichen Titel? Sie finden eine unnöthige Bescheidenheit darin, sagen Sie, und meinen eine affectirte; wir kennen uns, aber Sie doch, scheint es, doch noch nicht genug, denn diessmal thun Sie mir wahrhaftig Unrecht. Man hat es mir seit einem gewissen Anlass so oft und so deutlich zu verstehen gegeben, wie borniert ich in musikalischen Dingen sei, dass ich es längst selbst glaube. Der Anlass? Nun, es war in einer musikalischen Abendgesellschaft. Unterhaltung über Beethoven's neunte Symphonie, die wenige Tage zuvor war aufgeführt worden; Bewunderung, Entzücken von allen Seiten, Alters, Geschlechters, in allen Formen und Tonarten. Mein Stillschweigen mochte meinem Nachbar, einem berühmten Virtuosen, ... aufgefallen sein. »Sie bewundern sie doch auch, unseres grössten Meisters letzte und erste?« fragte er mich ziemlich verschämt. »Das heisst,« erwiederte ich während einer aufmerksamen Stille, welche die Frage des Virtuosen veranlasst hatte — »das heisst« sagte ich mehr nicht, aber mit diesem »das heisst« war meine musikalische Beschränktheit bei allen Musikalischen unserer Stadt entschieden. Es ist freilich eine verzweifelt einfältige Antwort, auf eine solche Frage »das heisst« zu sagen und dann stecken zu bleiben. Hundertmal habe ich seitdem sie gutes — Schwabe hätte ich bald gesagt — hinterher in Gedanken mir vorgesprochen, was ich damals laut dem Andern hätte sagen sollen: es war ein gründlicher Vortrag. Wollen Sie ihn haben?

Als vor so und so viel Jahren — so pflege ich meinen Sermon anzufangen — am Beethovenfeste zu Bonn Franz Liszt die neunte Symphonie zur Aufführung brachte, da war sie in Deutschland gewissermaassen noch Neuigkeit. Sie hatte noch wenige Darstellungen gefunden ihrer Schwierigkeit wegen, und wenige Liebhaber ihrer Ungewöhnlichkeit wegen. Die Hörer ermüdeten in den düstern Labyrinthen des ersten Satzes, fanden sich befremdet durch die dämonischen Sprünge des zweiten, und kaum dass sie bei der sentimentalen Klage des Adagio aufzuathmen begannen, so fanden sie sich aus dem Boden (?) im vierten Satze wie mit Wasser begossen — ein Entsetzen, von dem sie sich auch trotz des Freudeliedes nicht mehr erholen konnten, sondern es mussten es mit nach Haus und zu Bette nehmen. Schrecklich! Und man hatte auf einen so ausgesuchten Genuss gerechnet.

Das ist nun seitdem freilich sehr anders geworden. Unsere Kapellen haben die Schwierigkeiten des riesenhaften Werkes überwunden oder umgehen gelernt, unser Publikum an seinen Seltsamkeiten sich gewöhnt. Die neunte Symphonie ist beliebt, ja gewissermaassen populär geworden. Die Concertsäle füllt sie sicher jedesmal. Beim Eintreten der Menschenstimme nach $3^1/_2$ Vertheilen (?) Instrumentalmusik, wo sich vor zehn Jahren die Haare sträubten, gehen jetzt die Herzen auf. Die tiefe Symbolik, welche in diesem Eintritt liegen soll, dass nur im Menschen und mit Menschen dem Menschen Lösung aller Quellen blühe — das homo homini Deus Feuerbach's — dieses Wort des Räthsels der neunten Symphonie ist jetzt zur Trivialität geworden, die der Jüngling seiner Dame ins Ohr flüstert. Und während unter Fortgeschrittenen längst kein Zweifel mehr darüber ist, dass mit diesem Werke Beethoven sich selbst übertroffen und der Musik neue, bis dahin ungeahnte Bahnen eröffnet habe, redet doch das grosse Publikum sich eine besondere Liebhaberei für dasselbe schon darum ein, weil es niemand sich von der Zahl der Fortgeschrittenen ausschliessen mag.

Und nun, nach dieser Revolution in dem musikalischen Geschmacke Deutschlands, ja der Welt, was werden Sie sagen, wenn ich mich noch immer als einen von denen bekennen muss, die nichts gelernt und nichts vergessen haben? Nicht vergessen jenes fatale Begossenwerden, und nicht gelernt den Schlüssel sich zu bedienen, den man zum Verständniss eben dieses Punktes einem jetzt bereits mit dem Concertprogramm in die Hände drückt? Werden Sie nun doch von übertriebener oder affectirter Bescheidenheit reden?

Gott verzeihe dem Lehrer, der mich auf der Schule den Horaz so auswendig lernen liess. Denn daher hab' ich's doch, dass mir bei dieser Sache immer der Vers im Ohre summt: *Humano capiti cervicem pictor equinam.* Und ich mag mich dadurch noch so sehr prostituiren, sagen muss ich doch: wenn durch jene Formel die Abnormität der neunten Symphonie gerechtfertigt sein soll, so lassen sich ebenso Erscheinungen wie der Gott mit dem Hundskopf oder der Stier mit dem Menschenkopf als Kunstwerke rechtfertigen. Denn haben sie nicht auch ihre tiefe Symbolik? Und sind sie darum weniger Monstra? Das ist es eben, worin ich hängen bleibe: durch Nachweisung einer symbolischen Bedeutsamkeit wird, so viel ich sehe, ein Kunstwerk eben nur als bedeutsam, möglicherweise tiefsinnig, aber immer nicht als schön erwiesen, und Schönheit bleibt doch beim Kunstwerk das erhabenste, nicht ausgenommen, wenn das Grunderforderniss.

Ich weiss wohl, in welchen Nachtheil ich mich einer Zeit gegenüber setze, welche ... nachdem sie die Ueberspringen

historischer Schranken auf politischem Felde zu fühl bekommen, ihren Zorn an den hergebrachten Schranken auf dem Gebiete der Kunst schadlos auslassen zu wollen — wenn ich hier mit der alten Grenzlinie angezogen komme, welche die Entwicklungsgeschichte der Musik zwischen Vocal- und Instrumentalmusik gezogen hat. Ausser ihrer unvermischten Gestalt kommt letztere allerdings auch als Begleitung und als Einleitung zu der ersteren vor, wie im historischen Bilde die menschlichen Figuren von landschaftlichen Partien umgeben sein können. Die Instrumentalmusik als Einleitung zur Vocalmusik verhält sich entweder als Introduction, d. h. sie bereitet die Stimmung vor, welche sofort mit dem Eintritt der Menschenstimme sich darlegt und entfaltet — ich erinnere beispielsweise an die Introduction des Messias mit ihren schwermüthigen Klängen als Vorbereitung auf das »Tröstet, tröstet mein Volk«, oder sie ist Ouvertüre, d. h. sie drückt den gleichen Inhalt, welchen die Oper, das Oratorium in der Weise der dramatischen oder lyrisch-epischen Vocalmusik (die unselbständig begleitende Instrumentalmusik mit eingerechnet) zur Darstellung bringt, in der Weise der reinen Instrumentalmusik aus, wozu Beispiele anzuführen überflüssig ist. Alles das sind Formen und Verbindungen, die sich durch die Natur der Sache rechtfertigen. Dass wohl die Instrumentalmusik, nimmermehr aber die Vocalmusik die begleitende Rolle spielen darf, erklärt sich aus äusserlichen Umstande, wie das andere, dass Menschenstimme als Einleitung zu einem Stück reiner Instrumentalmusik ein Unding wäre, aus der grössern Bestimmtheit, welche der Vocalmusik aus der Anlehnung an das Wort, und der unmittelbarern Seelenhaftigkeit, die ihr aus dem Organ der Menschenstimme erwächst.

In dem Falle der neunten Symphonie nun geht zwar auch, wie wir als zulässig erkannt haben, die Instrumentalmusik der Vocalmusik voraus, aber weder als Introduction noch als Ouverture (die ja ohnehin, wenn äusserlich genommen, doch nicht grösser sein dürften, als das einzuleitende Werk selbst). Nicht als Ouvertüre, denn sie fasst nicht den Inhalt der folgenden Vocalmusik in ihrer Weise zusammen; im Gegentheil enthält sie von diesem Inhalt gar nichts, sie sucht ihn blos und drängt darnach hin. Und doch kann sie ebenso wenig als Introduction betrachtet werden, denn sie bereitet nicht einen ersten vocalen Satz blos vor, der sich dann in einer Reihe von Sätzen und Stimmungen fortentwickelt, sondern umgekehrt durchläuft sie selbst eine Reihe von Sätzen und Stimmungsentwicklungen, während der zum Schluss eintretende Gesang verhältnissmässig nur noch Eine Stimmung auszudrücken hat.

Die reine Instrumentalmusik, im Besondern die Symphonie, geht von der Voraussetzung aus, den Kreis menschlicher Gefühle und Stimmungen, welche zu einem in sich gegliederten und vollendeten Kunstwerk erforderlich sind, lasse sich darstellen ohne Mitwirkung der menschlichen Stimme, durch das blosse Zusammenwirken verschiedener Instrumente. Wogegen die Vocalmusik von der gegentheiligen Voraussetzung ausgeht, dass, wie das menschliche Empfinden vom Gedanken untrennbar und sein natürliches Organ die menschliche Stimme ist, so auch sein voller musikalischer Ausdruck nur durch die Menschenstimme in Verbindung mit dem Worte möglich ist. Beide Voraussetzungen sind jede an ihrem Orte richtig, und der Musiker kann sich beliebig auf den Boden der einen oder der andern stellen, er kann in verschiedenen Producten zwischen beiden Voraussetzungen wechseln, aber — in einem und demselben Werke darf er das nicht, wenn er nicht dessen Einheit zerstören will. Wenn der Operncomponist seiner Oper eine Ouvertüre voranschickt, so sagt er uns gleichsam: seht, was ich euch nachher dramatisch-musikalisch aufführen werde, das kann ich euch schon vor der Hebung des Vorhangs im rein musikalischen Nebelbilde zeigen; aber der eigentliche Körper kommt erst nach. Es verläugnet also der Operncomponist mit der Ouvertüre seinen Standpunkt keineswegs, welcher die Vocalmusik (mit Begleitung) als den wahren voraussetzt. Dagegen stellt sich Beethoven in der neunten Symphonie von vornherein ganz auf den entgegengesetzten Standpunkt. Er lässt sich mit der Instrumentalmusik so arrostisch [?] tief und anhaltend ein, als wäre sie das befähigte Organ, allen Inhalt unserer Gefühle in sich aufzunehmen — um sie dann am Ende bei Seite zu werfen und nach der menschlichen Stimme als dem allein hinausreichenden Organ zu greifen. Ausreichend wozu? Zum vollen Ausdruck menschlicher Empfindung überhaupt? Nein; zum Ausdruck der einen Art von Empfindungen findet er sie offenbar ganz ausreichend, des Schmerzes nämlich in allen seinen Formen und Farben; nur zum Ausdruck der andern Hauptart von Gefühlen, der freudigen, soll sie nicht ausreichen, sondern da die Zuhülfenahme der Menschenstimme unerlässlich sein. Diese Behauptung giebt der Menschenstimme in Verbindung mit dem Worte zu viel und zu wenig: denn nicht blos die Freude, auch den Schmerz vermag nur sie in seiner ganzen Tiefe und Innigkeit auszudrücken; aber so weit die Instrumentalmusik das eine kann, kann sie auch das andere, einen rein instrumentalisch geschürzten Knoten zu lösen, bedarf es keiner vocalen deus ex machina, oder wer vermisst denn einen solchen in derselben Meisters C-moll- und A-dur-Symphonie?

Ich habe oben, um das Verhältniss zwischen Vocal- und Instrumentalmusik zu erläutern, das zwischen historischer und Landschaftsmalerei herbeigezogen; hier will ich an das zwischen der Malerei überhaupt und der Plastik erinnern. Die letztere setzt voraus, dass sich die ganze geistige Schönheit und Bedeutsamkeit des menschlichen Leibes ohne Farbe durch die blosse körperliche Form darstellen lasse. Die Malerei sagt: nein! ehe ich mir die Farbe nehmen lasse, verzichte ich lieber auf die körperhafte Form. Auch hier haben beide Recht; beide können beides in verschiedenen Kunstwerken beweisen; aber sie können nicht beides in demselben Kunstwerke beweisen wollen. Was würde man von einem Künstler denken, der Beine, Leib, Brust, Arme einer Figur aus farblosem Marmor fertigte, wie er nun aber an den Kopf käme, sagte er: nein, das geht so nicht: dem Kopf dem muss ich Farbe geben. Unfehlbar würde man rufen: der Mann sei toll geworden. Ob das aber nicht genau der Fall der neunten Symphonie ist?

Daher also (es ist jetzt schon einerlei, und so will ich lieber alles vollends heraus sagen) daher dieser fatale Eindruck, den ich nicht wegbringen kann, so oft im vierten Satze der Bass mit seinem Recitativ einfällt, dass ich mich selbst frage: bin denn ich toll geworden oder die Musik? Er kommt daher, dass hier mit Einem Ruck das Kunstwerk seinen Schwerpunkt verändert und dadurch auch den Hörer umwerfen zu wollen scheint. Und Beethoven vollends, der so unvergleichbar stärker in der Composition für das Orchester als in der für die menschliche Stimme ist, der insbesondere in dem Schlusschor unserer Symphonie die Menschenstimme eben nur als Instrument behandelt, wobei er aber das contrapunktische Mark Händel'scher Chöre vermissen lässt: was mochte er insbesondere sich so in Nachtheil setzen, was die Gefahr eines solchen Artikel maß an der odiösesten Stelle laufen? — doch, mit allem Respect vor dem auch von mir hochverehrten Meister sei es gesagt, diesen Schlusschor halte ich gerade für das Platteste in der ganzen neunten Symphonie.

Doch: *Oha, jam satis est!* werden Sie mir zurufen, und in Uebereinstimmung mit dem heutigen musikalischen Publikum mir weitere Proben meines Rechts auf den überschriftlich angenommenen Titel gerne erlassen.

———

Obiger Aufsatz erschien zuerst anonym 1853 in der Augsburger Allgem. Zeitung und wurde dann von dem Verfasser in

seine »Kleinen Schriften« (Leipzig, Brockhaus 1882) S 111—119 aufgenommen Zum dritten Mal ist er gedruckt in den »Gesammelten Schriften von Strauss« (Bonn, Emil Strauss 1876) Bd II, S 329—311

Wir theilen ihn hier mit weil unsere Leser nach dem jüngsten Aufsatze eines Musikers über die grosse Symphonie, den sie in Nr 1 und 2 dieser Blätter lasen, nun auch gern vergleichen werden, was der Verfasser des »Leben Jesu« über dasselbe Tonwerk empfunden hat — empfunden schon zu einer Zeit wo die Musik noch unbekannt und der Eindruck auf die Hörer ein völlig frischer, wir wollen damit nicht sagen auch völlig unbefangener war Zu einer gerechten Würdigung wird mehr erfordert als ein blosses Abschreiben des ersten Eindruckes, weil derselbe ja gar vielen Aeusserlichkeiten unterliegt Aber gleichfalls bleibt gewiss dass der richtig empfangene erste Eindruck ein entscheidendes Kunsturtheil begründet Bei genügender Musikliebe brachte Strauss hierfür zwarterst mit wodurch sein Eindruck sich über den dumpfen Eindruck der Menge erhob Unbefangenheit hinsichtlich der verschiedenen Gattungen der Kunst und eine vollendete philosophische Bildung die mit Klarfähigkeit zu gewissen ästhetischen Ansichten festhielt Dadurch ist es ihm gelungen den Hauptpunkt — die Wendung vom Instrumentalen zum Vocalen — so klar zu stellen dass derselbe durch keine noch noch so geschickte Auslegung wieder verdeckt werden kann

Zweimal im Laufe des Erörterung führt er Händel a unsern günstigen Vergleiche vor Aus seiner autobiographischen Skizze (im 1 Bande der Gesammelten Schriften mitgetheilt) ersehen wir, dass er in Heidelberg mit Gervinus in nähere Berührung kam man möchte also meinen dass diese Begünstigung Händels auf letzteren zurück zu führen sei Aber der Aufsatz wurde schon 1853 geschrieben vor jener Bekanntschaft und ich darf versichern dass Strauss durch Gervinus dem grossen Meister um nichts näher geführt sondern eher in eine gewisse Reserve zurück gedrängt wurde. *Strauss* bekennt in jener Skizze bei Gervinus auf die Dauer nicht die gewünschte warme Theilnahme gefunden zu haben Auch dieses kann ich bestätigen Gervinus war aus triftigen Gründen nicht so wie ein Biographie Buttler erbaut, wie die übrigen Freunde des Verfassers und nahm aus triftigen Gründen Anstoss daran dass Strauss sich bei anderen Musikwerken (z B. bei komischen Opern) unter Umständen ebenso behaglich fühlen konnte, wie bei einem Oratorium — ein Verbrechen, dessen ich mich ebenfalls schuldig bekenne In Gervinus Gesellschaft lernte ich Strauss persönlich kennen und fand in ihm einen Mann, der sich bei einem warm ausdrückten Theilnahme doch in sicheren Grenzen bewegte Ich meine im Historischen hätte er von Gervinus, im Musikalischen dieser von Strauss lernen können Welches Hinderniss war denn eigentlich vorhanden dass Gervinus über das Verhältniss von Instrumental- und Vocalmusik nicht ebenso harmonisch dachte wie Strauss? Im Händel ing dieses Hinderniss näher nicht und wie sehr hätte es unserm Werke genutzt, wenn es Freundeswerten möglich gewesen wäre, ihn von seinem Vertilgungskampfe der Instrumentalmusik zurück zu halten! Aber es geschah nicht, es war nicht möglich Gervinus war immer nur gewohnt zu geben namentlich in leitenden Gesichtspunkten nie zu empfangen Was Strauss hier in der bezeichnendsten Stelle mittheilt darf ja in der Vereinigung von Roth und Verrecht wohl wie ein Muster hingestellt werden, wie schwierige Fragen von Freunden der Kunst behandelt werden sollten Chr

---

Rückblick
auf die musikalischen Aufführungen in Paris im Jahre 1876

(Nach dem Feuilleton des »Journal des Débats«.)

Die grosse Oper gab in diesem Jahre zwei neue Werke darunter ein Ballet die komische Oper gab ebenfalls zwei Werke und das Théâtre-Lyrique drei Die Palme gebührt somit wenigstens nach der Quantität dem Théâtre-Lyrique

Es ergeben sich also sieben Acte für Rechnung des Herrn Halanzier nur vier für die des Herrn Carvalho und neun Acte zum Besten des Herrn Vizentini Von diesen neun Acten muss man jedoch einen abrechnen. La Magnifique der auf das Verlustconto zu setzen ist, als ein Product des Concurses von 1869 der nur einmal aufgeführt wurde und deshalb nichts eingetragen hat

Man wird nicht von mir erwarten dass wir uns über das traurige Schicksal des Magnifique grämen der Jeanne d'Arc Stimmen streuen, oder über jene Werke Dithyramben anstimmen welche mehr oder weniger Erfolg gehabt haben Dieses Geschäft ist bereits besorgt worden Jedermann weiss, welchen Erfolg Piccolino Les Amazones de Cathérine und Dimitri, grosse Oper in fünf Acten gehabt haben und wird aus Erfolg von jenem des Werkes Paul et Virginie übertroffen worden ist So weit das Gedächtniss eines Kunstliebhabers reicht findet man nichts Aehnliches der Erfolg erstreckte sich gleichmässig auf den Autoren der Texte den Musiker die weissen und die schwarzen Darsteller und man kann sogar sagen, dass auch der Autor des Buches seinen guten Antheil daran gehabt hat

Wenn in diesem Jahre die neuen Werke kein sehr beträchtliches Contingent lieferten repräsentiren dagegen die Wiederaufführungen eine sehr befriedigende Totalsumme Die Interessantesten haben in der grossen Oper mit dem Freischütz Robert dem Teufel und dem Propheten, in der komischen Oper mit Philemon und Baucis Lalla Rookh im Théâtre-Lyrique mit den Erinnyen und Giralda stattgefunden

Eben merke ich dass ich noch nicht vom Théâtre-Italien gesprochen habe und von diesem lohnt sich fürwahr die Mühe zu sprechen. Die einzige Neuigkeit welche es uns geboten hat ist La Forza del Destino, eine Neuigkeit nur für uns Pariser da wir immer ein wenig zurück sind wohl zu merken in Sachen der Musik anderen Völkern gegenüber Ich soll eigentlich noch einen Büschel Blumen pflücken und sie auf dieses Werk von Verdi's erster Manier streuen ein ungleiches mittelmässiges Werk das nur die kurze Zeit einiger Abende erlebt hat Das Théâtre-Italien hat sich deshalb beeilt zu Aida zurückzukehren und obwohl der Zauber fehlte, den ihr beim ersten Erscheinen die Talente der Frau Waldmann und Stolz und die Stimme des Herrn Masini verliehen es gelang es doch der schönen Partitur des Meisters unter der Darstellung der Damen Teresina Singer und Elena Sanz nebst Herrn Nicolini eine Reihe einträglicher Aufführungen zu erzielen Nachher kam Mlle Albani, die Albani, wie man sie jetzt nennt, nachdem sie in den Kreis der Sterne eingetreten ist und nichts rührt uns gegenwärtig in Paris mehr als das wundervolle Talent den Zauber die Grazie, die Eleganz und die unvergleichliche Bravour der jungen Primadonna

Wir haben also Recht gehabt vor einigen Jahren zu sagen dass man sich zu früh beeilte die Photographie der Mlle Albani begleitet von ihrer Lebensbeschreibung zu veröffentlichen und ihre Verdienste zu preisen, denn sie ist gegenwärtig weit bedeutender als sie vor einigen Jahren war nachdem sie viel

9*

gearbeitet und viel gelernt hat. Mlle. Albani ist bereits in den Repertoire-Stücken Rigoletto und Lucia erschienen.

Nun erwartet die Oper Der König von Lahore von Herrn Massenet, die komische Oper Cinq Mars von Herrn Gounod, das Théâtre-Lyrique Der Klang des Goldes von Herrn Camille Saint-Saëns. Dieses Werk wird viele Tribulationen durchgemacht haben, bevor es das Licht der Lampen erblickt. Das Gedicht datirt aus der Jugendzeit der Herren Jules Barbier und Michel Carré. Es war ursprünglich Herrn Xavier Boisselot, dem Autor des früher sehr applaudirten Ne touchez pas à la reine zugedacht, der jedoch, nachdem er mehrere Stücke davon componirt hatte, darauf verzichtete. So sehr wir auch den von Herrn Boisselot gefassten Entschluss bedauern, so erachten wir es doch für ein Glück, dass das aufgegebene Gedicht in die Hand eines Musikers von solcher Erfahrung und Bedeutung, wie die der Herrn Saint-Saëns gefallen ist. Die Hauptrolle im Klang des Goldes ist mimischer und choregraphischer Natur, der dramatische und die Tanzmusik nehmen also eine gleichbedeutende Stelle in der Partitur des Herrn Saint-Saëns ein und werden ohne Zweifel das hervorragende Talent des Componisten in einem ganz neuen Lichte zeigen.

Aber ich lasse mich da verleiten, von zukünftigen Dingen zu sprechen und vergesse, dass ich eine retrospective Uebersicht schreibe und mich deshalb nur mit der Vergangenheit zu beschäftigen habe.

Mit den lyrischen Theatern haben wir nun abgerechnet. Schreiten wir zu den Concerten: zu den Concerten des Conservatoriums, den Concerts populaires und zu denen des Châtelet, in welchen sehr interessante Werke aufgeführt wurden. Die einen wurden als erste Aufführungen applaudirt, die anderen erfreuten sich wiederholten Erfolges, noch andere endlich wurden besser verstanden und mehr geschätzt als früher.

Stellen wir in die erste Linie die Symphonie fantastique von Hector Berlioz!

Cherubini hat einst Jemandem, der ihn fragte, warum er die unter Habeneck's Direction im Conservatorium zur Aufführung kommende Symphonie fantastique nicht hören wolle, mit jenem italienischen Accente, den Berlioz in seinen Memoiren so geistreich bemerklich gemacht hat, zur Antwort gegeben: »Ich habe nicht nöthig, hören zu gehen, was man nicht machen muss!«

Vielleicht würde Cherubini, wenn er in unserer Epoche noch lebte, nicht diese Gleichgültigkeit, ja Geringschätzung gegen ein Werk zeigen, das im Jahre 1830 in den Augen der conservativen Musiker die Wirkung einer in eine Kirche einschlagende Kanonenkugel hervorbringen musste.

Allein das Publikum — es waren damals viele von Berlioz' Freunden im Saale anwesend, darunter Liszt in erster Reihe — liess den beiden letzten Theilen der Symphonie, dem Marsche zur Hinrichtung und dem Sabbat eine bei nahe enthusiastische Aufnahme zu Theil werden; auch wurde der Ball mit seinem deutschen Walzer, dessen Stil uns heutzutage etwas Rococo erscheint, sehr applaudirt. Dasselbe war jedoch weder der Fall mit dem ersten Stücke, noch mit der Scene auf dem Felde, welche keine Wirkung machte. Berlioz retouchirte und modificirte sie nach dem Rathe Ferdinand Hiller's fast gänzlich und zwar so, wie sie uns diesen, dem wie sie damals war, als der gegenwärtigen sehr wenig gleicht.

(Schluss folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Gedanken über Tonkunst und Tonkünstler. Von **Friedrich Ritter von Keudl.** Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage. Leipzig, Joh. Ambr. Barth. 1876. 164 S. 8.

Die Sachen, über welche sich des Verfassers »Gedanken« verbreiten, betreffen der Reihe nach Folgendes: Einleitung — die Persönlichkeit in der Tonkunst — die Poesie in der Tonkunst — die Mozart'sche und die Beethoven'sche Melodie — geistliche Musik — dramatische Musik mit Gluck — Piccini — Joh. Seb. Bach und Jos. Haydn — Raphael und Mozart — Händel und Beethoven — Mendelssohn und Schumann — Schubert — die Lehre vom Fortschritte in der Kunst — die Musik der Gegenwart und die Musik der Zukunft.

Ueber diese Dinge lässt sich schon etwas sagen. Zugleich bleibt der Verfasser dadurch, dass er nicht über das achtzehnte Jahrhundert hinausblickt, in einem Kreise, den unsere Concertmenschen bequem übersehen können, und noch näher kommt er ihnen durch solche Lockreden, wie die Poesie in der Tonkunst, die Lehre vom Fortschritt, Bemerkungen von gegenwärtiger und zukünftiger Musik u. dgl. Rafael, den er im 9. Abschnitt mitnimmt, ist zwar schon ein alter Knabe, gehört aber eigentlich unter die Maler und gelangt nur durch Zufall, wir wollen sagen durch Schriftstellers Gnaden in musikalische Bücher; dabei sind auch die Vergleiche zwischen ihm und Mozart, denen bekannte wie alle übrigen vorausgegangene, nicht das Papier werth, auf welchem sie stehen. Mit Vergleichen füllt der Autor reichlich das halbe Büchlein. Seine Tinte ist nicht dickflüssig, eher wässerig; es fliesst leicht dahin und viel Sorge macht er sich nicht. Um ein Beispiel seiner »Gedanken« anzuführen, setzen wir mit gut Glück das her, was S. 70—71 über die Wiederbelebung unserer mittelalterlichen Dichtung gesagt wird, die nicht über die gelehrten Schulen und kleine ästhetische Kreise hinaus dringe, im Vergleiche zu der uns noch näher liegenden Tonkunst der früheren Periode (der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts), welche mit besseren Ansprüchen auf eine Wiederbelebung hervortreten darf, »denn die Musik spricht unmittelbar zum Herzen, und die Herzen haben damals wie jetzt geschlagen, wie jetzt gefühlt«. Man sieht, die Erklärungsgründe sind bei dem Verfasser so billig wie Brombeeren. Bei etwas mehr Ueberlegung und vergleichender Kunstbetrachtung würde er vielleicht gefunden haben, dass die Musik keineswegs unser Herz allein in Pacht genommen hat, sondern dass alle Künste sich daran betheiligen. Die Sache ist doch einfach genug. Gegenwärtige Kunst, gute und schlechte, mangelhafte und vollendete, spricht zum Herzen zunächst deshalb, weil sie eben als ein Erzeugniss der Gegenwart eine uns vertraute Sprache redet. Findet sie einen allgemein gültigen Ausdruck, so überdauert sie ihre Zeit, ragt sich aus jeweiliger Vergessenheit wieder zum Tage empor, wird den Menschen ein Ideal vertraut und spricht als solches in allen Zeiten »unmittelbar zum Herzen«. Käme es nur auf das Schlagen und Fühlen des Herzens an, so würde die Musik eine wunderbar bequeme Stellung unter den Künsten haben, auch in Allem, was je einmal unmittelbar zum Herzen gesprochen hat, schlechterdings unvergänglich sein, weil doch die Herzen »damals wie jetzt geschlagen, wie jetzt gefühlt« haben. Man sieht aus dieser Probe schon, zu welcher Confession der Autor sich bekennt; ein anderer Satz auf derselben Seite 71 sagt es ohne Umschweife: »Die Sprache des Gefühls aber ist eine Weltsprache«, und »die Musik ist Sprache der Gefühle; in ihrer Unbestimmtheit verschwindet die strenge Form der Weltanschauung [!] und nur der aus ihr entquollene Eindruck bleibt — ein Eindruck der hervorgegangen aus idealer Stimmung, ähnlich wie dem Bedürfnisse der sinnlichen Erhebung zu Gott, auch dann so ergreifen vermag, wenn das Dogma selbst nicht die frühere Macht

ibt.« Hiermit soll erklärt werden, dass sich die alte Kirchenmusik bei uns so leicht wieder Eingang zu verschaffen vermag. Ein schönes Gefühl und ein schöner religiöser Glaube, weis und klar! Der Leser erwarte nicht eine Polemik gegen diese oder sonstige »Gedanken« des Herrn Verfassers; die angeführten Beispiele sollen nur die Beispiele erkennen lassen, welche das vorliegende litterarische Product ausfüllen.

Dagegen liegt es uns ob, die nackten Thatsachen, auf welchen der Herr Verfasser seine Vergleiche erbaut, einer Prüfung zu unterziehen. Nicht in allen Abschnitten, sondern nur in einem einzelnen, bei einem einzelnen Manne. Und hierzu wollen wir das achte Capitel wählen, angefüllt mit einem Vergleiche zwischen »Händel und Beethoven«. Es ist unter den Vergleichen der ausführlichste und zugleich derjenige, welcher durch die Zusammenstellung das meiste Interesse erregen muss, denn diese beiden Meister können wirklich auf mancherlei Weise mit einander verglichen werden. Sie waren beide geistig ganz frei; ihre äussere Unabhängigkeit, die bei beiden um einen theuren Preis erkauft war, entsprach ihrer inneren, und so gestalteten sie ihre Ideale. Welcher Art diese Ideale waren und welche Mittel zu ihrer Verkörperung angewandt wurden, das eben würde einen höchst lehrreichen Vergleich abgeben, denn es waren beide so grundverschieden, wie nur zwei gleichgeartete Meister sein können. Aber der Herr Verfasser verbaut sich den Weg dazu eben durch diejenigen Begriffe, mit welchen er die genannten Erscheinungen von innen heraus erklären will. In Händel erblickt er den Mann der Objectivität, in Beethoven den der Subjectivität; diese beiden Worte sind es, welche in dem Aufsatze ihr Unwesen treiben und den ganzen Vergleich zerstören. Derselbe löst sich dadurch auf in eine rein willkürliche These des Schriftstellers oder — und hier passt das Wort — in ein subjectives Belieben, dem alle objective Wahrheit fehlt. Denn mit demselben Rechte kann ein Anderer in Händel den Epiker, in Beethoven den Lyriker feiern, was auch schon vielfach geschehen ist, namentlich in Vergleichen zwischen Händel und Bach, wobei der Dramatiker als Dritter im Bunde auch leicht zu finden wäre. Aber das alles ist irrelevant und berührt die grossen Musiker höchstens nur von einigen Aeusserlichkeiten.

Wir nehmen daher von dieser Subjectivität und Objectivität Abschied, aber nicht ohne Bedauern, denn der Verfasser weiss für den ersten Partner gegenüber es nun so vortheilhafte Beleuchtung zu bringen, dass Beethoven's Gestalt merklich dagegen zurücktritt. Weil nun bei anderen Schriftstellern gewöhnlich das Gegentheil der Fall ist und weil es sehr zu wünschen wäre, dass Händel endlich wieder zu sein Erbtheil komme, würden wir gewiss Ursache haben, uns hierüber aufrichtig zu freuen. Aber eine falsche Beleuchtung kann nichts nützen; sie würde sein Bild in Kurzem nur noch mehr verdunkeln. Lassen wir daher alle diese Fragen höherer Natur auf sich beruhen und halten wir uns zunächst an die Lebensnachrichten, mit welchen der Autor Satz um Satz seine Helden illustrirt. Diese laukalischen Mittheilungen nehmen bei ihm auch räumlich die erste Stelle ein. Der Verfasser ist kein Pedant, mit Begriffen handelt er leichthin, wie schon oben bemerkt wurde. Gehen wir also auf das ein, was in dem Büchlein stofflich als die Hauptsache erscheint; vielleicht ist es gehaltvoll.

Wir beschränken uns hierbei auf Anführungen aus Händel's Leben. — Beim Tode von Händel's Vater »standen achtundzwanzig Enkel und zwei Urenkel um[illegible] Sterbelager« (S. 89). Sehr unwahrscheinlich; dagegen werden wenn drei kleinen Kinder von sieben, acht und zwölf Jahren, unter denen das Kleste sonst Georg Friedrich war, nicht gefehlt haben. Siehe Händel Bd. I S. 8.

»Diese Willenskraft führte ein Jahr später, als der Knabe zwölf Jahre zählte, eine entschiedene Wendung in seinem Bildungsgange herbei.« (S. 90.) Die erzwungene Reise nach Weissenfels ist gemeint. Der obige Satz ist ganz unverständlich, denn es ist vorher keine Zeitbestimmung gemacht; was soll also »ein Jahr später« eigentlich bedeuten? Sodann war er nicht zwölf Jahre alt, als er dem Vater nachlief. Der Engländer Mainwaring, von welchem wir diese Geschichte wissen, verlegt sie in sein siebentes Jahr, und ich entscheide mich dafür, dass wir ihn nur etwas älter denken müssen, weil dann zu den weiteren Besserleitungen besser passt. (S. Händel I. 17.) Er kann immerhin neun Jahre gewesen sein, aber nicht zwölf, als er sein zwölftes Jahr vollendet hatte, war der Vater bereits gestorben. Zwischen diesem Ereigniss und Weissenfels lag aber die Reise nach Berlin, welche der kleine Händel schon als Virtuose machte, und der Antrag von dem dortigen Hofe, ihn in Italien ausbilden zu lassen. Die Ablehnung dieses Antrages des Landesfürsten von Seiten des alten Händel wäre für Charakterkenntniss ergiebiger gewesen, als andere Ereignisse in der Kindheit; der Verfasser erwähnt zwar die Berliner Reise, verwechselt aber soll sie die Weissenfelser, was die Zeit betrifft.

Bei dem Widerstreben von Händel's Vater gegen den Musikerberuf soll die Mutter auf der Seite des Sohnes gestanden haben (S. 91); worüber nur zu bemerken ist, dass ein derartiger Gegensatz in Händel's Familie überhaupt nicht vorhanden war. Hierfür liegen die überzeugendsten Beweise vor. Als der Vater gestorben war, führte die Mutter den Lebens- und Studienplan, welchen ihr Mann entworfen hatte, einfach aus. Und welches war dieser Plan? Der Sohn sollte die Rechte studiren. Noch sieben Jahre nach des Vaters Tode befolgte er dessen Willen, besuchte alle Klassen der lateinischen Schule und wurde 1702 als Studiosus juris immatriculirt. Erst auf der Universität schlug er um. In Händel (Bd. I. 89) habe ich das Alles urkundlich mitgetheilt, aber der Verfasser weiss nichts davon; er hält sich an die lexikalischen Mährchenbücher.

In Hamburg soll er einem »Kapellmeister Keiser«, als dieser sich Schulden halber flüchten musste, zeitweilig am Claviere vertreten haben (S. 92), womit der grosse Operncomponist Reinhard Keiser gemeint sein wird. Dieser musste nach einigen Jahren (1707) allerdings Hamburg mit Weissenfels vertauschen, aber seine Schuldenflucht hatte mit der Aushülfe am Clavier nichts zu thun; den Flügel spielte ein Anderer. Ob der Verfasser diese Zusammenwürfelung wieder selber ersonnen, oder aus einem Lexikon-Fabrikanten sich hat präpariren lassen, kann man nicht wissen. (S. Händel I. 24.)

Er componirte in Hamburg Opern, »von denen die erste Almira genannt, dreissigmal gegeben wurde« (S. 93.) Mattheson, ein Zeitgenosse und Theilnehmer an der Aufführung, hat diese Zahl als übertrieben bezeichnet. S. Händel I. 124.

Vier Opern werden als in Hamburg entstanden aufgeführt; aus dem Singspiel in zwei Theilen »Florindo und Daphne« macht der Verfasser zwei Opern, von denen er ihm gefällt, die erste »Florindo« und die andere »Daphne« zu betiteln (S. 93). Hat wohl irgendwo im Lexikon gestanden. Die Composition war so ausführlich und reich ausgefallen, dass man das Werk in zwei Theile zerlegte. S. Händel I. 133 ff.

Unsern altbekannten Mattheson schreibt er immer »Matheson«, und soll dessen »Freundschaft« den jungen Händel schnell »in vortheilhafte Verbindungen« gebracht haben. Im angeführten ersten Bande von Händel's Leben habe ich genügendes Material beigebracht, um die Richtigkeit solcher Freundschaft und des Vortheilhaften der dadurch eingeleiteten Verbindungen beurtheilen zu können.

Händel soll »in unverdrossenem Fortschreiten zum Ziele seines Berufs keine Musse zu anderen wissenschaftlichen Studien« gehabt haben (S. 91), und er bezuchte sogar die Universität nicht wegen der Musik, sondern zu einem »anderen

wissenschaftlichen Studium! was der Herr Verfasser freilich noch im Jahre 1876 nicht zu wissen scheint. Wenn Beethoven ihm als wissenschaftlich gebildeter Mann gegenüber gestellt wird, so ist das allerdings ein grosser Spass.

»Händel betrat im Jahre 1708 [?] Italien, das Vaterland der Musik.« (S. 88.) Es geschah erst Ende 1706 oder doch in den ersten Wochen des folgenden Jahres; das Osterfest 1707 verlebte er in Rom. Einen am 11. April 1707 in Rom componirten Psalm findet der Herr Verfasser im 1. Bande unserer Ausgabe von Händel's sämmtlichen Werken, den 1707 in Florenz geschriebenen Rodrigo daselbst Band 56; die erwähnte erste Hamburger Oper Almira Band 55, und die Chronologie dieser Jahre, von welcher so Vieles abhängt, habe ich im Händel I, 138 ff. in Ordnung zu bringen gesucht.

In Rom wohnte er nicht bei dem Cardinal Ottoboni, sondern bei dem Fürsten Ruspoli; der erste war weder sein grösster Gönner, noch suchte er ihn zur katholischen Kirche hinüberzuziehen (S. 90). In diese Ehren theilen sich Andere. S. Händel I, 162—181.

In England soll er als Kapellmeister des Herzogs von Chandos »zwanzig grosse Psalmen für die herzogliche Kapelle und eine Passionsmusik geschrieben haben« (S. 99). Also zunächst eine deutsche Passionsmusik. Nun, zu welchem Zwecke sollte er für Chandos wohl eine Passion mit deutschem Text componirt haben? Es war die von dem Hamburger Rathsherrn Brockes gedichtete Passion; aber Händel setzte diese nicht in Musik, als er beim Herzoge von Chandos die Musik leitete, sondern etwa zwei Jahre früher (um 1716) während eines längeren Besuches in Deutschland. (S. Händel I, 117—110 [?].) Was nun die zwanzig grossen Psalmen anlangt, welche der Wirksamkeit in Cannons ihre Entstehung verdanken sollen, so habe ich im Händel (I, 168—474 [?]) zwölf Stücke dieser Art beschrieben und in Band 34 bis 36 der Gesammtausgabe sorbehalt [?] mehrere in verschiedenen Versionen herausgegeben. Zwanzig Anthems sind von Händel überhaupt nicht vorhanden (die Krönungs-Anthems von 1727 bilden ein Werk für sich) und in Cannons entstand etwa nur die Hälfte davon.

Die Londoner königl. Opern-Akademie wurde nicht mit Händel's Radamist (Radamiste schreibt der Verfasser) eröffnet (S. 99), sondern mit Porta's Oper Numitore. S. Händel II, 43. Wenn Herr von Hanl [?] meinen will, was für ein Gesell dieser »Radamiste« eigentlich war, so empfehlen wir ihm Band 11 unserer Ausgabe, in welcher er in mehreren Versionen gedruckt steht.

Händel »lieferte zehn Opern« für diese Akademie (S. 100). Nicht zehn, sondern 14 componirte er für dieselbe. Der Verfasser findet sie beschrieben im Händel II, 35—181, und sieben von ihnen auch bereits in der Gesammtausgabe gedruckt. Sollte er vielleicht mit der Zahl 10 nur diejenigen Werke gemeint haben, welche Händel lieferte bevor die Faustina nach London kam, so ist auch dieses ungenau, denn es waren ein neun; die achte (Alessandro, 1726) wurde ausdrücklich für Faustina geschrieben.

Was der Herr Verfasser über innere Geschichte und Schicksale jener Akademie berichtet, ist Mondschein. Die Primadonna Cuzzoni war alles Mögliche, nur »romanhaft« würde er sie nicht genannt haben, wenn er ihre Gestalt und ihren Charakter gekannt und gewusst hätte, dass sie ihren Mann ermordete (s. Händel II, 24). Und meint er wirklich, die Fehden zwischen ihr und Faustina hätten zuletzt Händel zur Verzweiflung gebracht, so bitten wir ihn, doch einmal nachzulesen, was im Händel II, 211 von einer dramatisirten Farce über die Schlägerei der beiden Sängerinnen mitgetheilt wird, nach welcher Händel in der ganzen Gesellschaft der einzige Unaufgeregte war, der wie bis höchst drollig geschildert wird, allem blieb, als Alle entflohen und dann die Kämpfenden mit der Kesselpauke anfeuert, um das Scharmützel in möglichst kurzer Frist beenden zu helfen. Diese Vorstellung hatten die Zeitgenossen von Händel; der Herr Verfasser gebe sich also keine Mühe uns einzureden, dass der Kampf von zwei Sängerinnen ihn je »zur Verzweiflung« hätte bringen können.

Nach dem Aufhören der Akademie errichtete Händel schon 1711 [?] eine neue Oper, nicht erst nachdem der englische Adel eine andere zu Stande gebracht hatte (S. 100 [?]); denn dieses Ereigniss trat vier Jahre später ein. S. Händel II, 210—290 und 318 f. Hierbei habe der Ringgriff Carestini engagirt und Porincall [?] den Gegnern Gbertanne [?] zu haben, »seinem Unternehmen den Todesstoss« versetzt (S. 100); aber das der Gegner hätte noch vor dem zeuggen sei. Die wahren Ursachen des Verfalles sind im 1. Bande des »Händel« angegeben.

»Erst nachdem er es noch durch einige Zeit mit der englischen Oper versucht und mehrere Opern über englische Texte componirt hatte « soll »das Bewusstsein seines eigentlichen Berufs mit voller Macht in ihm erwacht sein« (S. 100). Hier ist der Verfasser wie irgend in die Irre geführt, durch wen mag Gott wissen. Aber es etwas ist unverzeihlich, wenn man über Künstler schreibt, ohne ihre Werke zu beachten, die doch aller Erkenntniss Anfang sein müssen. Englische Opern hat Händel niemals componirt, sich überhaupt mit der englischen Singbühne nicht eingelassen. Was mag denn die missverständliche Notiz eigentlich bedeuten sollen? Wahrscheinlich bezieht sie sich auf die englischen Balladen-Opern, welche 1728 hervorkamen und die eigentliche Ursache des Aufhörens der Opern-Akademie waren. Diese waren aber weder von noch für Händel, wohl aber gegen ihn, insofern sie gegen alles Ausländische sich zur Wehre setzten. Will der Verfasser über diese Balladen-Singspiele etwas Näheres hören, so findet er im 2. Bande Händel S. 199—218 einen ganzen Abschnitt darüber.

»Obwohl ihm die ersten Oratorien-Aufführungen, die er ein grosses Orchester hielt, wenig eintrugen « u. s. w. (S. 100) — diese Voraussetzung ist ja völlig grundlos, denn eine siebente [?] gegen zwei, der unerwartete, anfangs sogar ohne Händel's Zuthun veranlasste Erfolg sei es gewesen, welcher die Werke in das öffentliche Leben einführte und denn auf diesem Gebiete allm weiter veranlasste. Im 2. Bande des Händel findet der Verfasser S. 199—311 einen ganzen Abschnitt über »die ersten öffentlichen Oratorien in London und Oxford 1732 bis 1733«, von welchem die Leser hoffentlich urtheilen werden, dass er für seinen Inhalt nicht so lang ist.

»Seine durch die Mühen, den Verdruss und die Sorgen der letzten acht Jahre« — welcher acht Jahre? denn es ist kein Anhalt gegeben, die Zeitbestimmungen schweben völlig in der Luft — »erschütterte Gesundheit erlangte er Bade zu Aachen neue Kräftigung ... und sein Oratorium Timotheus oder die Macht der Musik wurde glänzender Zeuge seines Dankes gegen die heilige Cäcilie« (S. 100). Die Badereise nach Aachen wurde im Spätsommer 1737 unternommen (s. Händel II, 131 ff.), der sogenannte »Timotheus« im Winter 1735/36 componirt (Händel II, 117). kann also nicht wohl mit der Hand geschrieben sein, nachdem diese von ihrer Lähmung im Aachener Bade geheilt war. Dem Herrn Verfasser wird es vielleicht neu sein, dass »Timotheus« gleich ist mit dem »Alexanderfest« und dass er dieses Werk verwechselt mit einem anderen, kleineren, welches ebenfalls zu Ehren der heil. Cäcilie geschrieben wurde, aber nicht unmittelbar nach der Badereise, sondern erst im Herbst 1739. Ueber diese Cäcilienoden handelt ebenfalls ein besonderer Abschnitt im 3. Bande Händel S. 111—111 [?]. Dasjenige Werk aber, in welchem er seinen Kummer zuerst wieder zeigte, dass er völlig genesen war, ist das Begräbniss-Anthem für die Königin Karoline, welche 11 Tage nach seiner Rückkehr starb. (S. Händel II, 139—112 [?].)

»Sein letztes Oratorium war Jephta.« (S. 100.) Eigentlich

war »Sieg der Zeit und Wahrheit« sein letztes Werk; es ist die Bearbeitung einer italienischen Composition und entstand vor 1757, also in den fünf Jahren nach Jephtha während seiner Blindheit. (S. Händel I. 117—118.) Dieser »Sieg« ist in der Gesammtausgabe als Band 20 englisch, und als Band 24 italienisch gedruckt.

»Die Handschrift [des Jephtha] soll Spuren der nahenden Erblindung an sich tragen.« (S. 181.) Solches ist auch wirklich der Fall; er selber hat in der Partitur die Stelle angemerkt, wo ihm das Augenlicht schwand, und dass später das Uebrige bald vollendet, mit zitternder unsicherer Hand eingetragen. Diese Partitur gedenke ich daher den Mitgliedern der Händelgesellschaft in einem Facsimile des Autographs vollständig mitzutheilen, falls die pecuniären Verhältnisse solches nur irgend gestatten sollten.

Mit dieser Notiz über Jephtha beschliesse ich um so lieber die Prüfung der von Herrn Ritter v. Wenzl mitgetheilten Nachrichten aus Händel's Leben, weil mir dadurch erfreulicher Weise gestattet wird, das so weiflich zu Tage getretene Dissonanzen wenigstens ersetzt in einem harmonischen Accord auflösen zu können. Möge er daraus entnehmen, wie erfreut ich gewesen wäre, wenigstens die sachliche Unterlage seiner »Gedanken« so gut fundirt zu sehen, dass keine Kritik ihr etwas schaden kann. Meinungen und Gedanken mögen dann gern in unbehinderter Freiheit sich ergehen und angesehen werden als Gesichtspunkte der Betrachtung, die ein Gebiete des geistigen wie des sinnlichen Auges unmöglich bei zwei Personen genau dieselben sind. Freiheit der Betrachtung ist ein subjectives Recht; aber das active Recht, einen Gegenstand zu betrachten, hat überall nur der, welcher zunächst bemüht war, die objectiven Thatsachen zu erkennen. *Chr.*

Berichte.

Hamburg, 10. Februar.

Unsere Concertvereine brachten in den letzten 14 Tagen mehrere oratorische Werke zur Aufführung. Voran ging am 2. Februar Händel's Herakles, gegeben von der Bach-Gesellschaft, deren musikalischer Dirigent seit einigen Jahren Herr G. D. Mörthens ist. Es war insofern eine Wiederholung, als dieser Verein das genannte Werk schon im vorigen Jahre vorgeführt hatte; doch war diesmal neben dem Clavier zur Begleitung auch die Orgel mit hinzu genommen worden, der Dirigent hatte sich jetzt beide Partien selbst ausgesetzt (wie die Ankündigung besagte), während im vorigen Jahre die Berliner Stimmen das nöthige Material an Orchesterstimmen etc. hergab. Der eingehenden Beschäftigung mit dem Werke, welche schon hieraus zu entnehmen ist, entsprach erfreulicher Weise auch die Befriedigung des Publikums, welche eine noch lebhaftere war, als im vorigen Jahre; der grosse Saal war ganz gefüllt, eine seltene Erscheinung bei den Concerten dieses Vereins. Wie dem entgegen aber unsere Localkritik ihre Aufgabe auffasste, mögen einige Sätze aus der Besprechung lehren, die einen Tage darauf in den »Hamb. Nachrichten« erschien. Der Ueberzeugung des unbefangenen Publikums, welcher bei diesem Werke nun bereits nach Tausenden zählt, ins Gesicht schlagend, heisst es hier: »Weder die zu Grunde liegende langgedehnte, allen dramatischen Schwunges entbehrende Poesie, noch die weit ausgebreitete, über siebenzig Nummern (meist Sologesänge) reichende Musik, deren grösster Theil dem Händel'schen Schematismus verfällt, vermögen ein uns einem umfangreichen Muster dem Werke stärkere Bevorzugung zu erklären. Der Chöre giebt es nur wenige und nicht alle von ihnen athmen das sonst so mächtige Leben des grossen Chormeisters; die übergrosse Zahl der Arien verlangt eine weise Beschränkung von den übrig bleibenden erlitten nur einige durch Geist und Empfindung oder durch Loslösen von der bei Händel zum Usus gewordenen Form, die nur am Beginn als charakteristisches Motiv erwacht, im weiteren Verlaufe aber in einer modischen Manier sich verliert, ein noch häufig und in allen Werken des Chörer seinlindes Verfahren, dessen stete Wiederkehr die Händel-Enthusiasten nicht bemerken mögen. Wird man bei aller schuldigen Ehrfurcht vor dem grossen Händel durch diese Hartnäckigkeiten in der Gestaltung oft genug abgestossen, so geschieht dies durch den »Herakles« noch mehr, dessen Musik und Text erzeugen in ihrer Verbindung eine Einförmigkeit des musikalischen und ästhetischen Eindruckes, den auch die gelungenste und sorgfältigste Aufführung nicht hinwegnimmt. Wundert man sich deshalb über die noch so kurzer Frist veranstaltete abermalige Herbeiziehung, so staunt man nicht minder noch darüber, dass ein Chor-Verein mit seiner Tendenz (wegen des Minimalbetrags der ihm verfügbaren Kunstübung) nicht entsprechendes Ziel verfolgt, das nur durch Einreihung zahlreicher fremder Hülfe und mit grossem Aufwande erreicht werden kann.« — Derartige Argumente sind jetzt sicherlich schon weit mehr veraltet, als Händel's Arien. Es kann uns nicht in den Sinn kommen, dagegen zu streiten, um so weniger, da wir nicht den Verdacht erregen möchten, als hielten wir hier irgend etwas Persönliches zu vertheidigen, denn der genannte Verein steht uns so fern, dass wir zu seinem Concert, wie jeder andere Hörer, ein Billet an der Kasse gelöst haben. Derselbe scheint aber durch die Einübung des genau eines Werkes einen guten Beweis von Selbständigkeit gegeben zu haben und wünschen wir ihm in diesem Sinne den besten Fortgang. Die Hauptsolisten waren wieder Herr Georg Henschel und Fräul. A. Assmann aus Berlin, denen sich Fräul. Unkel aus Berlin als Iole, Fräul. I. Sinks aus Dresden als Lichas und zwei hiesige Dilettanten anschlossen.

Zwei Tage später brachte der Cäcilien-Verein die Schöpfung von Haydn. Als die letzte Aufführung eines oratorischen Werkes, welche der langjährige Leiter dieses Vereins, Herr Carl Voigt, dirigirte, hatte dieselbe noch ein besonderes Interesse und wird in guter Erinnerung bleiben. Auch hier sang Herr Henschel den Bass, Frl. Hallollor aus Cöln den Sopran und Herr Julius Sgun ... gut den Tenor. Leistungen fast unabkömmlichen als für einen erkrankten auswärtigen Sänger, er sang also unter sehr ungünstigen Umständen, was bei der Beurtheilung seiner Leistung berücksichtigt werden muss. Der Grund, weshalb wir bei dieser Gelegenheit auf den Namen Spangel besonders aufmerksam werden, liegt in etwas Anderem. Wie wir früher mittheilten (s. Sp. 713 vom vorigen Jahre), gedacht Voigt die Direction in einigen Monaten abzugeben. Unter mehreren Bewerbern ist nun Herr Spengel als künftiger Dirigent gewählt, und wir hoffen, dass der Vorstand den richtigen Mann erkoren hat.

Am 10. Februar kam als drittes Oratorium Schumann's Paradies und die Peri durch die mit den philharmonischen Concerten vereinigte Singakademie, beide unter Herrn v. Bernuth's Leitung stehend, zur Aufführung. Entgegen den vorigen Werken, von denen jedes in seiner Art als voll ist und dem Zahn der Zeit Trotz bietet, was diese moderne »geistliche Oper«, was sie sich bedingt, mit fast aller Nimmersberufung ausdrucksloses Eindrucklosen im Nebenden ... schwach da, wo musikalische Stärke verlangt wird, ... und starblich langweilig. Die Solisten waren die Herren Hirn und von Witt und Frau Gerhardt aus Berlin.

In Folge eines Versehens bei der Postbeförderung hat die vorige Nummer nicht rechtzeitig versandt werden können.

Die Expedition.

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig**, Querstrasse 11. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg**.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 7. März 1877. | Nr. 10. | XII. Jahrgang.

Inhalt: Mozart's Lieder (Fortsetzung.) — Rückblick auf die musikalischen Aufführungen in Paris im Jahre 1876. (Schluss.) — Anzeigen und Beurtheilungen (Hymns of praise and prayer with Tunes by Russell Martineau, James T. Whitehead and Basil Martineau). — Berichte (Leipzig). — Anzeiger.

Mozart's Lieder *)

(Fortsetzung aus Nr. 8.)

22. *Das Veilchen.* G-dur, 2/4. »Componirt am 8. Juni 1785.« Dies ist das allbekannte Goethe'sche Gedicht und die allbekannte Mozart'sche Musik, denn — ein Ehebund so schön und so vollständig, wie er nur irgendwo zwischen diesen beiden Künsten geschlossen wurde. Eins der Kennzeichen des allseitig Vollendeten ist die Scheu, es anzufassen. Nach Mozart hat [illegible] Mozart's Veilchen aus Goethe's Nähe zu verdrängen selbst B. W. Riehl der Hausmusikle[illegible]. Es hat allerdings eine noch gefeiertere Stellung, als Schubert's Erlkönig, da es sich weniger in den Aussenkreisen und mehr im Mittelpunkte des menschlichen Empfindens bewegt. Dieser Gesang geht auf wie eine *Blume*, so ganz in eigner Schönheit und doch so unscheinbar; sagen wir lieber nichts weiter davon, weil des Rühmens doch kein Ende wäre. Nur diesen muss hier stehen, dass es den Bereich[illegible] bildet, aus welchem seit 1800 unsere grossen deutschen Liedercomponisten erwachsen sind. Was die Nachfolger auch ausgebildet haben mögen und wie sehr sie den musikalischen Ausdruck, unter Benutzung neuer Stoffe, in Gesang und Begleitung zu erweitern vermochten, so liegen doch die Keime dazu schon sämmtlich in diesem kleinen Liede. Solche Absenker der Kunst stammen, wenn sie echt und fruchtreich sind, immer aus einem Seitentriebe eines grossen Meisters. Bei Mozart denkt man unwillkürlich an seinen Zeit- und Geistesgenossen Robert Burns, dessen »Tam o' Shanter« ebenso original aus dem Boden sprang, wie das Veilchen, und ganz in derselben Weise der schottischen erzählenden Dichtung [illegible]. Wäre es möglich, so würde die kunstgeschichtliche Bedeutung des »Veilchens« einen musikalischen also noch übertragen.

23. *Zur Eröffnung der* □. B-dur, C. »Zerfliesset heut', geliebte Brüder, in Wonn' und Jubellieder.« Für eine Stimme und dreistimmigen Chor nebst Begleitung der Orgel. Von der Hoheit der Poesie bekommt man durch die angegebenen Anfangszeilen kaum einen hinreichenden Begriff; es ist ein wunderlicher Bombast. Mozart's Melodie ist ihr auch ein zusammenhängender wohlklingender Tonstück, macht auch gezwungen einen guten Eindruck, um aber das Ganze nicht banal, sondern erhebend zu finden, muss man wohl Maurer sein.

24. *Zum Schluss der* □. G-dur, 3/4. »Ihr unsre neuen Leiter.« Ebenfalls für eine Stimme und dreistimmigen Chor. Die Melodie ist reicher, so zu sagen üppiger als die vorige, voll jener lieblichen Wendungen seiner Bühnen- und Kammermusik, die überall entzücken, wo sie nur erscheinen, selbst wenn sie, wie hier, weder besonders würdig noch ausdrucksvoll sind. Die Orgel ist auch hier wie Clavier oder Violine behandelt. In Mozart's Zeit und Umgebung war das königliche Instrument tief in Verfall gerathen.

25. *Lied der Freiheit.* F-dur, 6/8. »Wer unter eines Mädchens Hand.« Gedicht von Aloys Blumauer und strophisch componirt. Das Lob des leeren, aber eigenen häuslichen Heerde glücklichen Mannes ist hier mit einer schlichten, kindlich einfachen Musik bedacht; die Prosa, welche sich hinter Blumauer's Versen versteckt, war freilich durch keine Musik ganz zu verdrehen.

26. *Die Alte.* E-moll, 3/4. »Zu meiner Zeit bestand noch Recht und Billigkeit.« Dieses Gedicht von Fr. v. Hagedorn hat Mozart am 18. Mai 1787 componirt. Der Melodie sind eben falls vier Strophen untergelegt, welche durch eine bejahrte Person die gute alte Zeit schildern und die Gegenwart bejammern lassen. Den komischen Eindruck gedachte Mozart durch den Vortrag zu erzielen: sein bischen durch die Nase lautet die Vorschrift. Das Stück ist aber nicht ganz von ihm ausgeschrieben, weil mit Ausnahme des Nachspiels für die Begleitung nur der Bass angegeben wurde. Das einfache Stück bedarf allerdings keiner bunten Figuration, die hier nicht einmal passend sein würde, sondern kann der oben besprochenen Gruppe von Liedern aus seiner frühen Jugendzeit beigezählt werden, die nur zweistimmig aufgezeichnet sind (s. Sp. 18, 33 und 35). Was dort gewünscht und verrathen wurde, eine ausfüllende Harmonie, hat der Herausgeber hier beigefügt oder (wie er sich in den »Mittheilungen« vom December 1876 S. 16 ausdrückt) »die Begleitung ergänzt«, wie es schon Andere vor ihm rigoroser und weniger treu gethan hatten. Aber Freund Nottebohm ausgesehen! Je einfacher, bescheidener und treuer Sie zu verfahren glauben, um so eher kann es kommen, dass Jemand, der ein Privatinteresse daran hat Ihre Zuthat aus dem Wege zu räumen, selbige als einen »Schandfleck der Mozartausgabe« ausschreit. Was für Begleitungen sind das, wird er vielleicht sagen. S. 88 Takt 5, dann Takt 7 und 8 diese nachklappenden Terzen und Octaven bei vollstimmigem Basse, dann Takt 12 die Einfolgen u. s. w. — ist das charakteristisch für die Alte und für den munteren Mozart? So wird er vielleicht parodiren.

27. *Die Verschweigung.* F-dur, 6/8. »Sobald Damoetas Chloën sieht.« Zwei Tage nach dem vorigen geschrieben, am

*) W. A. Mozart's Werke. Kritisch durchgesehene Ausgabe. Serie 7. Abtheilung 1. Lieder und Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, Verlag von Breitkopf und Härtel. 183 S. Fol. Pr. 7 Mark.

20 Mai 1787. Das Gedicht ist von C. F. Weisse, ein achtes lyrisches Product in seiner besten Weise und von Mozart höchst glücklich erfasst. Die Begleitung, welche dem volle Blüthe hindurch nur zweistimmig ist, erhöht hierdurch ganz wesentlich den Reiz des lieblichen Bildes. Es sind abermals vier Strophen, mehr dürften es aber auch nicht sein, um im Ton zu bleiben, denn schon die letzte wird etwas glättig.

90. *Das Lied der Trennung.* F-moll. $^{2}/_{4}$. »Die Engel Gottes weinen, wo Liebende sich trennen.« Entstand wieder drei Tage nach dem vorigen, am 23. Mai 1787. Das Gedicht ist von Klamer Schmidt, einem Irrlicht in Klopstock's Gesellschaft, Vielgenannten, nun aber Vergessenen. Sein erregtes Gedicht enthält Vorstellungen, die uns nicht mehr ganz behagen; bietet aber der Musik viele günstige Seiten dar. Mozart hat von den sieben Strophen die drei ersten unter denselben Satz gebracht, erst von der vierten (genau genommen von der fünften) an ist der Text durchcomponirt. Die letzte Strophe bringt den musikalischen Gedanken der ersten wieder zum Vorschein, was der Geschlossenheit des Satzes entschieden zu Gute kommt. Man könnte wohl fragen, ob die Worte dieses Schlussverses, die eigentlich eine ganz neue Vorstellung hervorrufen — (der Scheidende erinnert seine Luise an die Abschiedsstunde, wo sie küssend ihn und den Mund gebannt, welches Denkmal er ihr bei der Untreue in der Geisterstunde zeigen werde) — nicht auch eine neue Betonung verlangt hätten. Aber dann würde der Componist in diesem Falle seinen Halt verloren haben; bei der Wahl eines wesentlich strophischen Ganges musste er hier zu der Grundmelodie zurückkehren. Auch ganz abgesehen von solcher Nöthigung kann man bei grossen Meistern, welche in den gesanglichen Formen durchaus zuhause sind, wie Händel und Mozart, sehr oft die Bemerkung machen, dass sie bei einer nicht ganz entschiedenen Richtung sich immer lieber auf das formell musikalische Gebiet zurückziehen, als in eine Formlosigkeit eingehen, deren Berechtigung und damit also auch deren Resultat nicht völlig ausser Zweifel steht. Für den vorliegenden Fall geht hieraus zugleich hervor, dass die blühende Musik dieses Trennungsliedes bei allem Reichthum doch mit den besten Erzeugnissen Mozart's nicht ganz auf gleicher Linie steht.

91. *Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte.* C-moll. C. »Erzeugt von heisser Phantasie.« Ein kurzes Gedicht von einem Ungenannten, wieder drei Tage nach dem vorigen geschrieben, am 26. Mai 1787. Es ist durchcomponirt ohne musikalische Wiederholungen und doch kaum aus 32 grosse Takte. Dies ist nun wieder eine von jenen kurzen Mozart'schen Conceptionen, welche bei der Betrachtung gleichsam zu wachsen anfangen und grösser und grösser werden: Gemälde der Seele, in denen Alles Leben, Rede und Handlung ist. Die Satzweisen sind hier, wie in allen ähnlichen Stellen von schwerdurchlebter Leidenschaft, oft auf die härtesten, schneidendsten Intervalle gelegt, doch bleibt eine wundervolle Harmonie stets herrschend. Und darin eben liegt des Räthsels Lösung. Wer sich einer solchen Macht des Zusammenhaltens, einer solchen Steuerkraft bewusst ist, der kann sich mit seinem Fahrzeuge dreist auf das unabsehbare Meer wagen, wo Andere untergehen, erreicht er den Hafen. An den Gebilden, aus welchen diese Liedersammlung uns so reiche Menge darbietet, sehen wir die grenzenlose Freiheit dieses musikalischen Gartens, der mit seiner Sprache in schönster Regellosigkeit zauberhaft schaltet. Ueber dem Lehrer und der musikalischen Harmonie Mozart's hat man solche Züge von Geistesfreiheit bisher ganz allgemein übersehen. Ihn aber von dieser Seite zu erforschen, wird unerwartete Resultate liefern. Eben die Lieder sind es, welche hierbei den Anfang bilden müssen.

92. *Abendempfindung.* F-dur. C. »Abend ist's, die Sonne ist verschwunden.« Ebenfalls von einem ungenannten Dichter und am 24. Juni 1787 in Musik gesetzt. Es ist durchcomponirt, ein ausgeführtes Stück, von doppelter Länge des vorigen. Es beginnt ruhig, aber sanft und gelassen; doch das Scheiden der Sonne leitet auf ein anderes Scheiden, und unvermuthet sind wir mitten in Sterbensgedanken hinein gezogen. Hier ist es nun, wo Mozart, ohne irgend welche Gewaltsamkeit, in sanfter und natürlichster Fortleitung des ursprünglichen Tones, so unwiderstehlich packt, dass wir nicht umhin können, dieses Lied für dasjenige zu erklären, welches man im Hinblick auf seine persönlichen Schicksale vor allen am liebsten anführen muss. Wir hören es aus jedem Tone, die Ahnung seines eignen nahen Endes hat ihn beim Setzen dieser Worte erfasst. »Bald vielleicht (weht ihm, wie Westwind leise, eine stille Ahnung zu) schliess ich dieses Lebens Pilgerreise« — wer dieses ohne Thränen anhören kann, dem ist wenigstens musikalisches Fühlen eine fremde Empfindung. Diese Stelle berühren wir nur, weil sie bei deren Anhören durchschauert, was der Tonsetzer, über den Text hinausgreifend, aus seinem eignen Geschick ahnungsvoll empfunden hat; aber das eigentlich Rührende für uns liegt in etwas Anderem: »Des Freundes Thräne« sieht er schon auf seinem Grabe glänzen — und wenn nun nur, die Freunde an seinem Grabe weinten, trauernd seine Asche umstehen, dann will er ihnen erscheinen. »Auch Du (Ungenannte) schenke eine Thräne mir und pflücke mir ein Veilchen auf mein Grab, und mit deinem seelenvollen Blicke sieh dann sanft auf mich herab.« An diesem Opfer der Anhänglichkeit weidet er seine Seele, anderes begehrt er nicht. hierauf ist er, dem die Welt so wenig gab, zufrieden. Und selbst dieses sollte ihm nicht werden! Kein Freund, kein Weib oder Kind konnte an seinem Grabe weinen, noch Blumen auf den Hügel pflanzen; uns suchend umher irren konnten sie, denn sein Grab — man konnte es nicht! Während eines Unwetters wurde er hinaus getragen und da kehrte das kleine Gefolge vorzeitig am Thore um, den Geschäftspersonen das Begräbniss überlassend. Diese bestatteten ihn in irgend einer Reihe und schon nach einigen Wochen wusste Niemand mehr, in welcher Reihe und an welchem Orte. Dies ist das Schreckliche, dass wenn der Sturm ein Schiff zerschellen will, er nicht eher ruht, bis Alles in Stücken unkenntlich auseinander getrieben ist. So musste auch eine der schönsten Zierden des Menschengeschlechts an einer Stätte verwesen, die nicht einmal den geringsten Schmuck von liebender Hand tragen sollte.

(Schluss folgt.)

Rückblick
auf die musikalischen Aufführungen in Paris im Jahre 1876

Nach den Feuilleton des »Journal des Débats«

(Schluss.)

Zwei Jahre später wurde die Symphonie fantastique, vermehrt durch eine neue Episode, die so zu sagen ein Complement derselben bildet, Lelio, oder die Rückkehr zum Leben, zum zweiten Male unter Habeneck's Leitung im Conservatorium aufgeführt. Berlioz kam aus Italien zurück, wo er sich nicht länger als 18 Monate aufgehalten hatte, und seiner Shakespeare'sche Liebe für Mlle. Smithson gefolgt war. Die Einwirkung dieser Leidenschaft war es, unter welcher er Lelio und die Symphonie fantastique geschrieben hatte, indem er in diesem musikalischen Drama, einem innerlich eng zusammenhängenden Werke, alle Regungen seines Herzens niederzulegen suchte. Mlle. Smithson ahnte nicht, dass die von ihr entzündete Flamme noch immer fortbrannte, und kaum konnte sie sich jenes »Gentleman erinnern, dessen Augen nichts Gutes verkündeten« und der sie eines Abends

während einer Aufführung von »Romeo und Julie« im Théâtre-Italien stark erschreckt hatte. Von einem Freunde Berlioz gebeten, erschien sie in dem Concerte des Conservatoriums und zwar in jenem Concerte, das nach der Idee des musewollenden jungen Künstlers ein »Abschied von der Kunst und vom Leben sein sollte«. Sobald ihn Miss Smithson erblickte, sagte sie: »Da, seit es ja, der arme junge Mensch! ... er hat mich ohne Zweifel vergessen ... ich hoffe es ... « Vielleicht hoffte sie es doch nicht. Und als sie endlich merkte, dass sie die Heldin dieses sonderbaren und peinlichen Dramas sei, dass sie der Zufall betrachte, rief sie aus: »er liebt mich noch immer!« Und von diesem Augenblicke an schien es ihr, als ob der Saal sich mit ihr drehe; sie hörte nichts mehr und kehrte nach Hause zurück wie eine Nachtwandlerin, ohne ein klares Bewusstsein der Wirklichkeit zu haben.«

Die Symphonie fantastique wirkte »wie ein Blitzstrahl«. Berlioz erzählt es uns selbst und es gehört zu denen, welchen man auf's Wort glauben darf. Miss Smithson wurde bald darauf durch eine Theater-Entreprise, deren Direction sie übernommen hatte, ruinirt. Berlioz heirathete sie. Man weiss, was auf diese Vereinigung folgte. Romeo zögerte nicht, sich alsbald von Julie zu trennen.

Wenn nun auch die von dem Orchester der Herrn Pasdeloup auf sehr anerkennenswerthe Weise ausgeführte Symphonie fantastique nicht »wie ein Blitzstrahl« auf das Publikum des Circus wirkte, so hat dieses hierzu doch so viel Geschmack gefunden und ihr so viel Beifall gespendet, dass der unerschütterliche Director der Concerts populaires dadurch bestimmt wurde, sie nach einem Zeitraum von vierzehn Tagen zu wiederholen. Im Jahre 1873 waren nur die vier ersten Sätze aufgeführt worden. In diesem Jahre gab man sie ganz, das heisst mit dem Traum einer Sabbat-Nacht, einem Stück, in welchem das dies irae mit einer wirklich ausserordentlichen Kunst harmonischer Combination und orchestraler Klangwirkung verwebt ist.

»Der Held der Handlung, ein junger Musiker, der einen romantischen Dorns, zu schwach ihn zu tödten, in tiefen Schlaf versenkt hat, glaubt sich auf dem Sabbat, in Mitte einer grauenvollen Truppe von Gespenstern, Hexen und Ungeheuern jeder Art, die sich zu seinem Begräbnisse zusammengefunden haben. Ueberall wildes Geschrei, Gewimmer, gellendes Lachen, ferne Rufe, denen andere zu antworten scheinen. Die Hauptmelodie tritt wieder auf, aber sie hat den Adel und das Schüchterne ihres ursprünglichen Charakters verloren; sie ist nur mehr ein gemeiner, gemeiner und grotesker Tanz; sie erklingt auf dem Sabbat ... Freudengewieher bei ihrem Eintreten ... Sie mischt sich in die diabolische »Orgie« ... die Todtenglocke tönt, burleske Parodie des dies irae.«

So hat jeder Theil sein die verschiedenen Phasen dieses düsteren Dramas erklärendes Programm; indessen nehmen nur der Ball und die Scene auf dem Felde einen heiteren Ton eines pastoralen Ausdruck an, wobei der Dichter-Componist den ergreifenden Gegensatz sehr geschickt geltend zu machen wusste.

Berlioz war kaum 26 Jahre alt, als er die Symphonie fantastique componirte, und er war nur im folgenden Jahre beim Concurs von 1830, wo er den grossen Preis in der musikalischen Composition erhielt. Wie gross auch die Schwächen und Ungleichheiten sein mögen, die man in diesem Werke nachweisen kann, das hierzu seinen Theil nicht Lügen straft, so wird man doch überrascht von dem mächtigen Hauche, der es von einem Ende bis zum andern durchweht, von der unglaublichen Gewandtheit des noch fast auf der Schulbank sitzenden Musikers, von der wunderbaren Frühreife dieses genialen Künstlers, dessen Conceptionen uns vor schon 50 Jahren so originelle und kühne Weise auftraten, dass sie uns auch jetzt noch in Staunen setzen.

Das Adagio aus Romeo und Julie, das wie wiederholt als eines der schönsten Erzeugnisse der symphonischen Musik bezeichnet haben, wurde zweimal von der Concert-Gesellschaft aufgeführt und mit viel mehr Wärme von dem Publikum der ersten, als von jenem der zweiten Serie aufgenommen. Ihr besassen also entweder die Zuhörer der zweiten Serie weniger Verständniss als die der ersten, oder es war die erste Aufführung gelungener als die zweite. Wie gefreuen uns darüber nicht zu entscheiden; übrigens wird dadurch unsere Bewunderung für die unvergleichlichen Schönheiten dieser »Liebes-Scene« nicht im geringsten beeinträchtigt, welche immerhin bei einem oder anderen sich nicht zurecht findenden Herzogin ein Lächeln hervorgerufen haben mag, dagegen aber die weniger skeptischen Zuhörer tief bewegt hat.

Es ist gewiss, dass heutzutage der Name Berlioz kein Schreckbild mehr ist, selbst nicht für das Conservatorium, wo die beiden ersten Theile von Faust's Verdammung sehr andächtig angehört und sehr stark applaudirt worden sind, und sich kein Mensch darüber beklagt hat, dass ihm durch die kräftigen Fanfaren der »Vehmrichter« die Ohren beschädigt worden seien.

Sowohl in den Concerts populaires wie auch im Châtelet würde die dem berühmten Meister eingeräumte Stelle noch weit grösser und seinem Genius würdiger sein, wenn die Aufführung mehrerer seiner Werke nicht für beide Gesellschaften ein Uebermass von Kosten zur Folge hätte, da ihnen Vocalmassen und Darsteller ersten Ranges, über welche sie nur ausnahmsweise verfügen können, in der Regel fehlen. Der Staat thut nichts für sie, und gerade auf sie sollte seine Fürsorge sich speciell erstrecken, denn beide haben sehr wesentlich dazu beigetragen, Werke populär zu machen, welche man mit vollem Recht als den höchsten Ausdruck der musikalischen Kunst betrachtet, wie sie auch solchen Musikern ein Asyl gewährt haben, welche die Bühne mit einem unverdienten Ostracismus straft.

Es ist schon lange her, seit ich fragte, warum die Freigebigkeit des Budgets bei den dramatischen Bühnen stehen bleibe und nicht bis zu den Concertgesellschaften gehe? Da man nicht absolut verpflichtet war, mir zu antworten, so hat man es unterlassen.

Die Ouvertüre zum König von Ys von Herrn Eduard Lalo, welche Herr Pasdeloup im Anfange der Saison uns zu hören gab, ist ein Instrumentalwerk von grossen Dimensionen, das meisterhaft behandelt und nicht in die banale Form der landläufigen Ouvertüren gegossen ist. Die beiden sehr bemerkenswerthen Andante in diesem interessanten Werke könnten sogar für eine Neuerung gelten, wenn es etwas Neues unter der Sonne oder wenn man will, unter dem Kronleuchter gäbe. Bei der zweiten Vorführung hatte man einige Kürzungen angebracht, welche, wie mir scheint, die allgemeine Anlage des Werkes mehr hervorgehoben und das Detail mehr ins Licht gestellt haben. Etwas lang ausgesponnen, ist kein Fehler, der einem jeden gut ansteht. Einige sonst sehr schwer aufzufinden zu stellende Kritiken finden Längen bei Richard Wagner, bei Berlioz und sogar bei Beethoven.

Zur näheren Aufklärung füge ich noch bei, dass der König von Ys eine Oper in fünf Acten ist, deren Sujet von Herrn Eduard Blau einer bretonischen Sage entnommen wurde und die, nicht glücklicher als Fiesco, aus dem Pulte des Herrn Lalo noch nicht ans Tageslicht gelangt ist.

Zwei andere Ouvertüren waren in den Concerts populaires zu hören: die eine von Herrn Paul Lacombe, die andere von Herrn Tschaikowsky. Die letztere ist das Vorspiel zu einer ebenfalls, wie der König von Ys, noch nicht erschienenen Oper.

die sich Romeo und Julie nennt. Wie Herr Tschaikowski nicht der erste Musiker ist dessen Inspiration von Shakespeare's Drama in Versuchung geführt wurde, so wird er auch nicht der letzte sein, der darin inspirirt wird. Eine gewisse Gewandtheit in der Handhabung des Orchesters, einige glückliche Motive, kein übles Beiwerk, und ein wenig Confusion im Ensemble, das ist alles, was sich für oder gegen die Ouvertüre des Herrn Tschaikowski sagen lässt.

Ich kann mich in diesem Rückblicke nicht wohl auf eine detaillirte Einzelwürdigung aller Werke einlassen, die in den Programmen der Concerte der Saison figurirt haben. Es sind übrigens mehrere darunter, denen ich bereits eine specielle Analyse gewidmet habe und von denen ich nur die Titel zu nennen brauche: die Sündfluth, die Fragmente aus Samson und Dalila von Herrn Saint-Saëns, der Nerone von Herrn Perry, Biagioli, Ariadne von Hrn. Massenet, Rodando Tochter von Herrn Coquard, die Auferstehung von Herrn Salvayre etc., die Symphonie Harold en Italie von Hector Berlioz.

Indessen habe ich weder von der Ouvertüre zu Mazeppa von Herrn Mathias gesprochen, noch von dem Concert romantique des Herrn Benjamin Godard, einem ausgezeichneten Werke, das sehr grossen und verdienten Beifall dem Componisten und seinem Interpreten, dem Violinspieler Marsick eingetragen hat. Wie man mir sagt, steckt viel Talent in der symphonischen Composition des Herrn Mathias; ich bedauere sie nicht gehört zu haben.

Die Wüste, welche gleichzeitig im Circus und im Châtelet aufgeführt wurde, hat auf diejenigen einen neuen Eindruck gemacht, denen die Bekanntschaft mit dem Clavierauszuge nur eine sehr unvollständige Idee von diesem so poetischen, originellen und farbenreichen Werke geben konnte. Sowohl im Châtelet als im Circus war die Aufführung ausgezeichnet, und die dem Andenken Félicien David's dargebrachte Huldigung hätte weder einstimmiger noch besser gewählt sein können.

Ein junger Virtuose, der einen in der Kunst berühmten Namen trägt, dessen Talent in der Schule des berühmten Violinisten Herrn Léonard herangezogen und vervollkommnet wurde, Herr Paul Viardot, hat im vorigen December im Circus ein sehr brillantes Debut gefeiert. Sein Spiel ist kern(ig), elegant und von sehr grosser Reinheit. Es war das Concert von Mendelssohn, in welchem Herrn Paul Viardot stark applaudirt wurde.

Erwähnen wir auch noch aus den Programmen der Concerts populaires ein symphonisches Allegro von Herrn Lalo, ein Offertorium und ein Requiem von Herrn Carl Gounod, aufgeführt unter der Direction des Componisten, eine Berceuse von Herrn Gasteri und ein symphonisches Gedicht von Herrn Jean-Brich.

Am Cäcilientage liess Herr Gounod in der Kirche Saint-Eustache ebenfalls unter seiner eigenen Leitung seine schöne Messe vom heiligen Herzen Jesu aufführen, in welcher durch die Hülfsmittel der modernen Kunst auf die intelligenteste und glücklichste Weise die Strenge des religiösen Stils gemildert ist. Das Gloria ist besonders bemerkenswerth durch die Neuheit seiner Form und durch die Wirkung des von dem Componisten an jener Stelle beabsichtigten pianissimo, wo es sonst ziemlich allgemein gebräuchlich ist, alle Kräfte der Instrumente und der Stimmen zu entfesseln. Es ist dadurch der Beweis geliefert, dass man das Hehre des Höchsten in allen Formen und mit den verschiedensten Schattirungs-Nuancen singen kann.

Am 4. März vorigen Jahres ist in Paris in noch jugendlichem Alter der englische Componist Alfred Holmes gestorben, geboren zu London am 1837. Holmes hat als Violinist begonnen und errang als solcher einen grossen Ruf; später hatte er es satt, mit der Violine in der Hand alle Hauptstädte von Europa zu durchwandern, und da er nicht Orchester-Director werden wollte, wurde er Componist. Seine Leistungen sind sehr berücksichtigenswerth, mit einer ausserordentlichen Leichtigkeit producirend schrieb er viel. Er componirte Symphonien und Oratorien, Concerte, Clavier- und Violinsachen, auch eine grosse Oper, Inez de Castro, welche, wie wir hören, die nächste Saison der neuen National-Oper in London inaugurieren soll. Mehrere Compositionen von Alfred Holmes wurden in Paris zu Gehör gebracht: die Symphonie Jeanne d'Arc mit Chören, Soli und Orchester im Théâtre italien, und das Fragment einer andern Symphonie, betitelt Strakengerie, in den Concerts populaires.

Wir glauben, dass sich für Paris selbst recht bald eine Gelegenheit darbieten werde, dem Andenken des englischen Componisten Alfred Holmes eine verdiente Huldigung darzubringen.

Die Unternehmung der modernen Concerte hat ausgelebt. Der Circus Fernando braucht künftig nicht mehr getheilt zu werden zwischen reitkünstlerischen Exercitien, welche jemals den Höhen des Montmartre ein so grosses Renommée verschafft haben, und symphonischer Musik, die zu solchen Höhen sich aufzuschwingen niemals fähig ist. L. v. St.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Hymns of praise and prayer. Collected and edited by **James Martineau**. With **Tunes**, selected, harmonized, and in part composed by **Russell Martineau**, **James T. Whitehead** and **Basil Martineau**. London, Longmans, Green, Reader and Dyer. 1876.

Von auswärtiger musikalischer Literatur kommt hier verhältnissmässig wenig zur Anzeige, obwohl bei unseren verschiedenen Nachbaren so vieles davon erscheint, dass dessen Besprechung allein eine Musikzeitung füllen könnte. Unter anderen, wir wollen sagen besseren Umständen wurde sich ein anderes Verfahren empfehlen. Aber wie die Sachen augenblicklich liegen, würde eine einigermassen genügende Berücksichtigung der fremden Erzeugnisse nur den Raum beschränken für die einheimischen. Und zu welchem Zwecke? Es ist eine offenkundige Thatsache, dass kein Zusammenhang existirt unter dem, was die europäischen Nationen an praktischen oder theoretischen Musikwerken produciren. Bestehen besondere internationale Verbindungen, so sind sie durch Einzelne, und für ihren besonderen Zweck, hergestellt; auf das Allgemeine beziehen sie sich nicht. Als wir diese Gedanken gelegentlich gegen einen Londoner Collegen äusserten, meinte er: "Ja, es sollte etwas mehr Freimaurerei unter uns vorhanden sein." Aber sie ist eben nicht vorhanden. Jeder richtet sich zunächst ausschliesslich für seine Nation ein. Beurtheilungen in fremden Sprachen bleiben den meisten unbekannt und sind ihnen auch gewöhnlich nicht zugänglich. Wenn aber nicht vorausgesetzt werden kann, dass der Autor das liest, was über sein Opus gesagt wird, so fällt eigentlich alle Veranlassung fort, eine Recension darüber zu schreiben. Für inländische Leser kann das Nöthige viel kürzer und besser gesagt werden.

Choralbücher, wie das vorliegende eins ist, haben allerdings ein ganz besonderes Recht, auf das eigene Volk sich zu beschränken, sofern bei diesem bleiben sie oft unvermeidlich in den Kreisen einer bestimmten kirchlichen Confession. Man möchte daher meinen, dass gerade hier am wenigsten Ursache vorhanden wäre, fremde Publicationen zu beachten. Aber die christliche Kirche hat in ihrem Gesange von Anfang an das Mittel besessen, die Grenzen zu überspringen, welche durch Dogmen und Liturgien errichtet werden und jene Gemeinsamkeit festzuhalten, die in den »Bekenntnissen« nur zu bald verloren ging. In allen Wandlungen der Kirche hat sich dieser

bewährt ja schon bei ihrem Ursprunge. Die Scheidung zwischen Judenthum und dem aus seinem Schoosse hervorgehenden Christenthume wurde bald vollständig, aber die alten musikalischen Tempel- und Volksweisen gehen das Christenthum an; wir betrachten sie als den, wenn auch nicht direct nachweisbaren, so doch in dem späteren bestimmt ersichtlichen Kern, aus welchem der christliche Gesang erwuchs. Als dann später die abendländische Kirche sich von der morgenländischen schied, wurden Dogmen und Kirchengebräuche verschieden, aber der Gesang überfluthete wie in einem grossen Strome von Klangwogen das Abendland. Die Musik der Kirche war die Brücke zwischen den Nationen. Als Gregor der Grosse das bereits halbbekehrte Abendland in eine christliche Verfassung brachte, konnte er dieses nur mit Hülfe der Musik bewerkstelligen. In dem kirchlichen Gesange lag das Allgemeine Verbindende, in den Gesängen der weit von Völker das Trennende: aus durch den ersteren kamen sie einander wahrhaft näher. In den Kirchengesang sind auch während dieser Periode manche werthvolle Reste des Volksgesanges eingegangen, die sonst verloren wären. Wie sehr die gesammte Musik seit dieser Zeit fast acht Jahrhunderte lang von der Kirche beherrscht wurde, ist allbekannt. Die reformatorische Bewegung im Anfange des 16. Jahrhunderts verhielt sich zu der Musik genau wie die früheren Epochen des Satzungen der alten Kirche verwarf sie, aber ihre Lieder, ihren Gesang hielt sie mit Inbrunst fest. Der grosse Luther war hierin so herrlich entschieden, dass er von uns als einer der Hauptförderer der Musik verehrt wird. Sein Beispiel wurde mit der Zeit massgebend für alle anderen Reformatoren in allen Ländern, selbst für die Musikfeinde unter ihnen. Und so muss man es verstehen, wenn gesagt wird, das Christenthum habe eine musikalische Ader, die Musik sei die Kunst des Christenthums.

Was sich in den reformatorischen Kirchen Musikalisches gestaltet hat, geht mehr oder weniger auf Luther zurück. Er und die Seinen schufen den Choral als Gemeindelied, und alle übrigen Confessionen standen es nach, selbst die katholische. Am reichsten und originellsten an solchen Gesängen ist seine eigene Kirche, die lutherische; aber sie büsste dafür den Reichthum der alten liturgischen Musik ein. Letzteres wusste sich die englische Reformation zu erhalten; den neuen Choral entlehnte sie aber nicht direct von Luther, sondern von dem Psalmengesange der Calvinisten, der sich bereits als eine gedrängte Bearbeitung der lutherischen Kirchenweisen darstellt. Die englische Reformation war die späteste; sie eignete sich die Errungenschaften ihrer Vorgänger an und lernte aus ihren Fehlern. Man kann sie ebenfalls die weiseste und in musikalischer Hinsicht auch die gemässigteste nennen, aber zugleich war sie diejenige, welche von allen am wenigsten direct Neues producirte. Einzelne grosse Reformatoren wurden dort kaum sichtbar; was entstand, war wesentlich die That der Gesammtheit der Nation. Und was man, wegen des eklektischen Entlehnens von Anderen, unselbständig nennen möchte, das gewinnt als die That des ganzen Volkes eine bestimmte Eigenthümlichkeit, einen unverkennbar englischen Charakter. Die musikalischen Früchte der Folgezeit lehren dieses noch deutlicher. Der Psalmengesang der Calvinisten und Hugenotten ist wie weggefegt, ohne eine dauernde Spur in der musikalischen Kunst zu hinterlassen; aber in England ist auf diesem Stamme eine kunstvolle Kirchenmusik entstanden, welche sich mit jeder anderen messen kann und in der niemals aufgegebenen Continuität mit der Vergangenheit wahrscheinlich die aller anderen Confessionen übertrifft.

In England giebt es verschiedene Bekenntnisse. Die Hoch- oder Staatskirche nahm von den lutherischen Chorälen am wenigsten auf und duldete deren Wenige, diese »Hymnen« längere Zeit nur in Nebenkirchen; es lag die Gefahr nahe, dass sie in ihrem Psalter ebenso verknöchern würde, wie die Genfer Kirche. Nun traten die anderen Confessionen, die »Dissenters«, belebend ein. Letztere waren in der Gestaltung ihres Gottesdienstes so ungebunden, dass sie dabei von dem Schatze des festländischen, namentlich des deutschen Kirchengesanges das beste sich aneignen konnten. Jede gelungene Aneignung wurde auch bald von der Hochkirche bemerkt und ihrerseits ebenfalls adoptirt oder in ähnlicher Weise nachgebildet, und so entstand ein Wetteifer, dessen Frucht ein im Musikalischen bei allen religiösen Parteien wesentlich gleicher Gottesdienst war. Hiermit ist auch der freudige Eifer, mit welchem dieser Gottesdienst begangen wird.

Ein solches Buch von Dissenter-Kreisen ist auch das hier vorliegende. Es schöpft besonders viel und glücklich aus deutschen Quellen, die es in Tonsätzen bis in Luther's Zeit hinauf verfolgt. Aber auch da, wo unsere Melodien englischen Hymnen zugetheilt werden, bleibt der Unterschied zwischen dem deutschen und englischen Gesange ein grosser, wenn man auf den Vortrag sieht. Wir singen unsere Melodien einstimmig, heute wie schon zu Luther's Zeit und an allen Zeiten; die Harmonie, wenn eine solche dabei vorhanden, ist nur instrumental und fällt dem Organisten anheim. In England singt man die Choräle oder Hymnen vielfach vierstimmig, auch dieses ist zum Theil als ein calvinistischer Erbstück anzusehen. Hieraus geht schon hervor, dass sie nicht von der ganzen Versammlung vorgetragen werden können, sondern einem mehr oder weniger ausgewählten Chore überlassen sind. Der Vortrag nimmt dadurch die Gestalt einer musikalischen Production an, der gegenüber die Versammlung in eine Zuhörerschaft verwandelt wird. Hiergegen haben unsere Geistlichen in den letzten Jahrzehnten, wo an vielen Orten eine Erneuerung der kunstreichen alten Kirchenmusik versucht wurde, sich besonders lebhaft gesträubt und unermüdlich geltend gemacht, dass die Kirche dadurch zu einem Concertsaal verwandelt werde; auch ist es ihnen ziemlich gelungen, die Errichtung von Kirchenchören mit geschulten Sängern zu hintertreiben. Wenn aber dadurch die Kirche zum Concertsaal werden kann, so wird sie durch den Prediger und seine Zuhörer noch weit mehr zu einer blossen Redeversammlung, ja ist es schon seit Luther's Zeit gewesen. Aber beides ist doch völlig harmlos, und dass namentlich ein vierstimmiger Vortrag von Chorälen geeignet ist, den Besuchern das Gotteshaus lieb und werth zu machen, kann man in England lernen. Wir Deutsche sind in solchen Dingen bis zu einem unglaublichen Grade unpraktisch und unbequem. Da lassen wir uns von geschulgelten Chören in Concerten die Choräle vierstimmig a cappella vortragen und brummen Thränen träufelnd auf die Textbücher herab, aber wollte nun ein befähigter Chor dieselben Weisen an einer passenden Stelle im Gottesdienste hören lassen, wo doch schon durch den Zusammenhang und die Umgebung der ganze Eindruck ein viel reinerer ist, da werden Anstrengungen zur Verhütung eines solchen Unglückes gemacht, als ob der Bestand der Confession in Frage gestellt sei. Von derartigen Scrupeln ist man in England so frei, dass es Mühe kostet, sie ihnen begreiflich zu machen.

Noch ein anderer Umstand von wesentlicher Bedeutung fällt in's Gewicht, wenn wir uns die Frage beantworten wollen, woher es kommt, dass unsere Schätze bei einem unübersehbaren Reichthume so in Brocken auseinander fallen, während das Englische, obwohl einen guten Theile aus der Fremde herüber genommen, doch im geschlossenen Zusammenhange dasteht. Dies ist ein Ergebniss der Einheit der Confession. Wie sehr die verschiedenen Bekenntnisse sich auch befehden mögen, in einem und demselben Lager herrscht Uebereinstimmung, wenn nicht, so erfolgt Trennung, aus dieser Confession entstehen zwei. Keine dieser kirchlichen Gemeinschaften hat daher Bereiche in ihrer Gemeinschaft, die sie verleugnet ist auch

die Schätzung, welche den Erzeugnissen der verschiedenen Zeiten zu Theil wird, ungleich, so bleibt doch die Continuität streng gewahrt. Anders in den evangelischen Kirchen der Deutschen, namentlich in der lutherischen. Hier giebt es eine sogenannte rationalistische Periode, vor welcher jeder gläubige Theologe sich bekreuzigt und deren Denkmale er schonungslos zu vernichten strebt. Dieses bringt einen Riss in die Confession und der Unbefangene wird auf den Gedanken gerathen, dass ein innerer Widerspruch zu Grunde liegen müsse. Wir wünschen unsere Worte als die eines Unparteiischen verstanden zu sehen und wollen weder als Lobredner des Einen noch als Ankläger des Andern auftreten; hier ist es uns lediglich darum zu thun, die Thatsachen und ihre Folgen neben einander zu stellen. Die englischen Kirchen kennen keinen Rationalismus, keine rationalistische Periode, die einfach in die Hölle zu verstossen wäre; aber ganze Confessionen giebt es dort, die mit Leib und Leben rationalistisch und dennoch vollkommen kirchlich sind. Eine Periode der Verflachung, welche sie ebenfalls an der Wende des 18. und 19. Jahrhunderts durchmachen mussten, hat natürlich ihre Spuren hinterlassen, aber diese sind mit leichter Hand beseitigt worden und ohne dass man genöthigt gewesen wäre, jener ganzen Zeit den Krieg zu erklären. Die poetischen und musikalischen Erzeugnisse der genannten Zeit im Fache des Kirchengesanges sind nicht pauschweise über Bord geworfen, sondern nach den Bedürfnissen der Gegenwart neu gesichtet; wie alle übrigen auch, mit ihren besten Hervorbringungen ist sie hier ebenfalls vertreten und wird es auch in der Zukunft sein. Diese Thatsache wolle man nicht unterschätzen, denn hierauf beruht es, dass die Production von Gedichten und Melodien auf dem kirchlichen Gebiete in England so unbefangen fortgesetzt wird, wie nur jemals zuvor. So stellt sich das wie ein Wachsthum, welches niemals unterbrochen wurde, und so ist es auch wirklich. Die bei uns aufgekommene Theorie, nach welcher nur das etwa bis zu Ende des 30jährigen Krieges Erzeugte kirchliche Gültigkeit haben und im Gottesdienste zugelassen werden soll, würde dort schlechterdings unverständlich sein. Man ist keineswegs blind gegen den verschiedenen Werth der verschiedenen Zeiten, aber man verpflichtet nicht die eine Periode und beseitigt die andere mit Schlagwörtern. „Verschiedene Perioden in der Geschichte der Musik haben verschiedene Neigungen gehabt hinsichtlich des äusseren Aufputzes, welcher mit dem eigentlichen Werthe der Composition nichts zu thun hat. Der Aufputz in einer Zeit ist wieder aus der Mode in einer anderen, und da er ein blosser Aufputz ist, sollte ein Purist sich um ihn überhaupt nicht kümmern. Wir meinen hier hauptsächlich auf die Ornamente, welche in dem blühenden Stil des Glee (mehrstimmiger weltlicher Chorlieder) gebräuchlich sind und auch den Weg zu den Hymnen-Melodien gefunden und die Gestalt derselben sehr beeinflusst haben, wie aus den Compositionen eines Wainwright, Isaac Smith, Harwood und Webbe in der letzten Hälfte des vorigen und dem Anfange dieses Jahrhunderts ersehen werden kann. Wenn man diese blumenreichen Auswüchse entfernte, fand es sich mitunter, dass die Melodie entschieden würdig und schön war. Viele Freiheit haben wir uns dabei genommen, um Vorschläge und sonstige Gesangsverzierungen aus den Melodien dieser Art zu entfernen. Ein so ohne Laune hat keine grössere Berechtigung in einer Hymnen-Melodie, als ein vulgärer Ausdruck in einem Gebete.“ (Preface to the music, p. V.) Das ist die ganze Kritik dieser Zeit, welche die Herausgeber üben. Kein Wort von Rationalismus und absoluter Unkirchlichkeit, kein pastoraler Bauernkrieg gegen die sämmtlichen Erzeugnisse dieser Periode. Sachlich werden die Schwächen angegeben und die guten Grundzüge zu erhalten gesucht. Eine solche Beurtheilung vermeidet also nur das einseitige Verfehlte, nicht die ganze Zeit, und so sollte es überall sein. Hierbei bleibt der Zusammenhang, der in Wirklichkeit niemals aufgegeben ist, auch für die Gegenwart bestehen. Wenn kirchliche Gemeinschaften sich lebendig erhalten wollen, so haben sie das dringendste Interesse, es und nicht zu unterbrechen. Man sollte somit zunächst darauf bedacht sein, Zeugen aus allen Zeiten der Gegenwart vorzuführen, und eine vorsichtige Kritik sollte man immer allen Umständen der draussen stehenden Wissenschaft überlassen. So macht man es in England bei allen Confessionen. In dieser klugen Schonung des eigenen Geheges liegt das Geheimniss des lebendigen kirchlichen Gemeingefühls, wie eben wir dort bemerken. Wie sollte man nicht zusammen halten und in gemeinschaftlichen Versammlungen Erbauung und Freude finden: haben es doch alle Vorfahren zu allen Zeiten gethan, verschieden in der Weise, gleich in der Grundstimmung, so dass man durch die Begehung derselben Feier die Einheit mit der ganzen Vergangenheit bezeugt wird! Das Gemeingefühl erhält hierdurch eine grosse Stärke und ein nationales Gepräge. Man wird nicht leugnen können, dass dies eine wahrhaft kirchliche Stimmung ist.

Wenn man dieselbe gerecht beurtheilen will, so hat man sich nicht an Aeusserlichkeiten zu halten. Die Ausländer verfahren hierin gewöhnlich anders. Sie nehmen z. B. am Musikalischen Anstoss daran, dass die Musik aus aller Herren Länder zu religiösen Texten umgebildet in die Kirchen und Kapellen gebracht wird, und wenn sie nun gar Arien aus komischen Opern oder Motive aus Sonaten und Symphonien dort als *Hymn-tunes* wiederfinden, so ist das Urtheil über Geschmacklosigkeit, religiöse Heuchelei und dergl. fertig. Eine solche Aneignung der Musik verschiedener Länder ist charakteristisch für England, schon in den Anfängen der dortigen Kirchenreformation wurde es so gehalten, wie wir oben bemerkt haben. Die richtigen Grenzen wurden dabei keineswegs immer beachtet; beinah ein Jahrhundert hindurch, vom Tode Händel's, von 1760 bis etwa 1860, hat man Hymnen-Melodien zusammen geflickt aus Stücken, welche nicht dafür gewählt waren; kein beliebtes Musikstück von Händel's Opernarien an bis auf die neueren Lieder und Romanzen ist von geistlicher Einkleidung in der einen oder anderen Art verschont geblieben. Aber dieses lange herrschend gewesene Verfahren ist jetzt schon bedeutend eingedämmt und was die Herausgeber der vorliegenden Sammlung dagegen bemerken, wird wesentlich dazu beitragen, dasselbe immer mehr auf das durchaus Erlaubte zu beschränken. Man könnte vielleicht fragen, was denn auf diesem Felde eigentlich erlaubt sei und was nicht. Blicken wir auf die Vorzeit, so muss die Moral nothwendig lauten, dass dem Reinen schlechterdings Alles rein ist. Denn in Luther's Jahrhundert griff man ganz unbedenklich nach den lustigsten, üppigsten Liedern und Tänzen und wandte sie nach Möglichkeit geistlich in Worten wie in Weisen, damit — wie Ebert aus der kirchlichen Zunft verräth — der Teufel nicht alle schöne Musik allein behalte. Diese Meinung ist allerdings für spätere Zeiten weniger anwendbar, und warum? Weil die Gattungen der musikalischen Kunst im Laufe der letzten Jahrhunderte so reich und so selbständig entwickelt sind, dass sie dadurch zugleich eine völlig unterschiedene Gestalt angenommen haben. Die Musik bis zu Ende des 16. Jahrhunderts dagegen war gleich in der Form, in der Gestaltung, ob sie nun weltlich war oder geistlich, ob sie dem Teufel gehörte oder dem Herrgott. Nicht das Fremde, nur das Gleiche lässt sich anwenden und zu einer wirklichen Nachbildung verschmelzen.

Sehen wir uns nun den Inhalt des vorliegenden englischen Choralbuches noch etwas näher an. Es ist gleichsam ein Familien-Erzeugniss und bestätigt das, was wir soeben über das innige kirchliche Verhalten gesagt haben, durch das trefflichste Beispiel. Vor mehr als 30 Jahren veröffentlichte James Martineau, ein berühmter Prediger der Unitarier, eine Sammlung

Hymnen zum kirchlichen Gebrauch, aber ohne Musik. Als der Sammler, ein feiner Kopf und milder schleiermacherscher Geist, der als Vorsteher des theologischen Seminars einen maassgebenden Einfluss auf seine Kirche ausübt, die letzten Ausgaben veranstaltete, konnte unter anderen Mängeln auch jener der fehlenden Musik beseitigt werden. Zwei Söhne desselben, Russell und Bard, der erstere Orientalist, der andere Jurist, übernahmen in Verbindung mit einem Freunde die Beschaffung der Musik in demselben unbefangenen, die Schätze aller Confessionen zusammen lesenden und dennoch einheitlich verarbeitenden Geiste. Unter ihnen ist Russell Martineau derjenige, welchem die Hauptarbeit und die Redaction zufiel; von ihm sind auch die musikalischen Vorreden verfasst, wie von dem Vater die zu den Gedichten. Das Ganze ist, abgesehen von seiner kirchlichen Bestimmung, zugleich ein Beweis der vielseitigen und hohen Bildung, welche in dieser Familie herrscht. Dieser ganze Kreis vorzüglicher Menschen ist innig fromm und doch durchaus frei gesinnt.

Das Gesangbuch ist eins der reichhaltigsten, innerlich wie äusserlich. Es enthält 767 Gedichte und über 400 für vierstimmigen Gesang oder Orgelbegleitung eingerichtete Melodien, beides aus allen Zeiten der Kirche und von allen Confessionen. Auf die Beurtheilung der Musik, welche würdig und in einem reinen Geschmacke behandelt ist, im Einzelnen näher einzugehen, würde zwecklos sein. Wir hoffen aber, dass dieser allgemeine Bericht unseren Lesern nicht unwillkommen ist, und falls sie eine übersichtliche Sammlung des gegenwärtigen englischen Choralgesanges zu besitzen wünschen, so empfehlen wir diese vor allen anderen. Auch die Angaben der Quellen nach Ländern, Büchern und Autoren sind hier zuverlässiger, als in irgend andern uns bekannten englischen Choralbüchern; man sieht, dass der Gegenstand von einem gewiegten Gelehrten behandelt ist. Eine englische Eigenthümlichkeit ist es, den Melodien einen Namen zu geben, der meistens ein Ortsname ist; auch darin findet man hier die wünschenswerthe Genauigkeit. Der »Hanover« genannte Choral wird wenigstens in deutschen Sammlungen allgemein Händel zugeschrieben; hier steht er unter Nr. 65 und man erfährt dabei, dass er von William Croft herrührt, der ein älterer Zeitgenosse von Händel war. Von unserem Landsmanne findet man hier ebenfalls zwei Melodien (Nr. 57 und 67), die er gelegentlich für eine Dame schrieb und die in Deutschland wohl noch ganz unbekannt sind.

Chr.

Berichte.

Leipzig, 21 Februar.

Die beiden Hauptwerke des siebzehnten Gewandhausconcertes gehörten ebenfalls der classischen Symphonieperiode an; es waren dies zwei Sätze der unvollendeten Symphonie in H-moll von Franz Schubert und Beethoven's Symphonie Nr. 4 in B-dur, die mal, wie wir gleich erwähnen wollen, einer ganz [illegible] Interpretation zu erfreuen hatten. Die Solisten waren die Damen Fräulein Leonore von Breitfeld aus Hamburg (Sopran) und Fräulein Emma Emery aus Coevorden. Die Tonbildung des Fräulein von Breitfeld ist zwar nicht ganz nach unserem Geschmack; wir kennen dem überschart vibrirenden Klange, wie man ihn in Oesterreich besonders zu üben scheint. Frl. v. Breitfeld war früher in Wien; sowie den aus aller Klänge aber herauszufindenden [illegible] Tönen der höheren Lage [illegible] Gunst nach [illegible] zum Abzug gebracht; so wusste Fräul. von Breitfeld in ihrem Vortrage das Publikum durch ein geistreiches und schlagendes Pointiren zu packen, schon in dem ersten Stücke, der Arie »Die Kraft versagt« aus der Oper »Der Widerspänstigen Zähmung« von Hermann Goetz, gelang ihr dies mehr aber noch in ihren späteren Vorträgen, in den drei Liedern von C. M. v. Weber, am wenigsten in dem Liede »Jasmin Garten« durch die Lehne von Robert Schumann, welches sie als Zugabe folgen liess. Frl. Emery scheint noch im Anfang ihrer Laufbahn als Concertspielerin zu stehen, die legte aber in Chopin's E-moll-Concert, das sie zu ihrem Vortrage gewählt hatte, eine so entschiedene Befähigung zur Concertspielerin an den Tag, dass ihre Carrière gesichert sein dürfte.

Freitag den 30. Februar fand das diesjährige Concert des Pauliner Sängervereins im Saale des Gewandhauses statt. Der strebsame Verein hat sich stets um die Vermittelung neuerer Compositionen für Männerchor Verdienste erworben und hatte auch diesmal fünf neue Werke von Max Bruch, Albert Dietrich, Heinrich Zöllner, B. Hamburger und Carl Reinecke in das Programm aufgenommen, von denen das letztgenannte »Hakon Jarl« für Soli, Männerchor und Orchester, Dichtung von Heinrich Carsten, das Hauptwerk des Abends bildete. Da der Redaction d. Bl. kein Billet zu dieser Aufführung zugegangen war, so müssen wir uns bezüglich der neuen Sachen auf die Mittheilungen zweier hiesiger Localblätter stützen, in denen das Urtheil über Reinecke's Werk folgendermaassen lautet: »Der Inhalt der Dichtung ist kurz folgender: Hakon Jarl, wahrscheinlich Häuptling einem norwegischen Stamme und dem Heidenthum ergeben, liegt im Streite mit König Olaf Tryggvesen, der sich durch Einführung des Christenthums verhasst gemacht hat. Hakon Jarl will dem [illegible] Königthrone entreissen. Bethen zur Seite stehen die Mannen, von denen die Gluth der isländischen Sprache mächtig wird und unwiderstehlich [illegible] Hakon wird zur Schlacht, Hakon Jarl von seinen Göttern verlassen, unterliegt. Olaf triumphirt und mit ihm das Christenthum über das Heidenthum. Dass das Textbuch ein sonderlich günstiges wäre, möchten wir nicht behaupten. Es fehlt demselben unserer Ansicht nach an Zwischenmomenten, die geeignet wären, die an sich einfache und von Haus aus [illegible] zu Tage liegende Handlung interessant zu machen. Wenn sich der Componist streng an die Vorlage hielt, so durfte er zu keinen anderen als düsteren Farben greifen. Carl Reinecke hat es gethan. Wenn demungeachtet seine Composition eine frischere Wirkung nicht auszusprechen ist«, wird in einer anderen Besprechung betont, »die Dichtung, an der Composition Reinecke's von Heinrich Carsten, ist wenig zusammenhängend und zu eng in ihrer Charakteristik, als dass man bei einer Tragik des Stoffes von der Musik das Anziehen erschütternder Gemüthsvorgänge und einer fort und fort sich steigernden spannenden Empfindungsgrösse erwarten dürfte; namentlich erscheint Thora, das verlassene Weib Hakon Jarl's, als ein ziemlich magerlich-weichmüthiges Naturell; auch die übrigen Charaktere sind vom Dichter keineswegs in Kernpunkte haltenhaften Wesens erfasst, so dass man es dem Tondichter nicht zu sehr anrechnen darf, wenn deren musikalische Ausgestaltung auch nicht das höchste dramatische Leben athmet, sondern etwas mattherzig und gestaltlos ausgefallen ist, psychologisch ganz unmotivirt erscheint z. B. der Hinzutritt des weiblichen Volksstoffes in der Scene, in welcher Hakon Jarl durch Runensprache erfährt, dass er seinen Sohn Erling opfern solle; ebenso dürfte der Entschluss Gattin, die gleichwohl von Liebe getrieben sich in das Schlachtgetümmel wagt, bei dem Anblick des zum Tode verwundeten Geliebten sich in ergreifenderen Tönen zu ergehen haben, als sie hier der Componist der Künstlerin in den Mund gelegt hat, wofern die Situation zu ihrem vollen Rechte gelangen soll. Die gelungensten Nummern des Werkes sind die Chöre, von denen gleich der erste ebenso nicht, der voll Kraft und stolzen Lebens ist; sodann dürfte wirkt besonders der Chor der Mannen Hakon's im zweiten Theile »Das Los des Kämpfens«, obwohl sich hier die Portion der christlichen und heidnischen Krieger welche ersteren das Halleluja anstimmen und das »Kyrie eleison« anstimmen, im Interesse der höheren Charakteristik mehr von einander abheben müssten, als dies der Fall war; ebenso fällt sich auch jene Scene in der ersten Abtheilung, wo die Christen mit ihrem Gesange »Credo Deus sanctissime« aus der Ferne hereinrufen, wohl am vielen stimmungsvoller und steigernder setzen lassen. Kann das Werk sehr effectvoll orchestrirt ist, braucht bei Reinecke nicht erst besonders erwähnt zu werden. Die drei Solisten: Frau [illegible] Müller aus Hamburg, Hofopernsänger Herr Ernst von Bodde und Herr [illegible] Schupp, vom hiesigen Stadttheater, thaten ihr Möglichstes, den Charakteren das nöthige Relief zu verleihen. Im zweiten Theile hörten wir neue gehaltene Männergesänge von Max Bruch, Albert Dietrich, Heinrich Zöllner und B. Hamburger kennen, in denen allen eine frische Erfindung sprudelte und von denen der erste einen echt poetischen, die zwei anderen dagegen einen reineren, ruhigeren und der letzte endlich einen humoristischen Ton anschlug.«

ANZEIGER.

[90]

Neue Musikalien.

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Bargiel, W., Op. 15a. **Octett** für 4 Viol. [illegible] Part. Ausgabe M [illegible] Stimmenausgabe M [illegible]
— Op. 15b. **Quartett No. 3** [illegible] Violinen, Viola u. Violl. Partiturausgabe M [illegible] Stimmenausgabe M [illegible]
Beethoven, L. van, Op. 46. **Adelaide,** für eine Singstimme mit Begleitung des Pfte. Für das Pfte. übertragen von Franz Liszt. Neue [illegible] Ausgabe. M [illegible]
Bock, H., Op. 5. **Idylle** [illegible] **Phantasiestück** [illegible] für das Pfte. zu 4 Händen M [illegible] 75.
Casalis, J. N., Op. [illegible] **Der 50. Psalm** »Miserere mei Deus« für Sopran, Alt, Tenor u. Bass. Partitur [illegible] M [illegible]
Chopin, F., Op. 25. No. [illegible] **Etude** in C moll für das Pfte. Arrangement [illegible] von [illegible] M [illegible]
Ebert, L., Op. 1. **3 Charakterstücke** für Violl. mit Begl. des Pfte. No. 1 [illegible] No. 2 [illegible] Abendlied. No. 3 [illegible] M [illegible]
Fauré, Gabriel, Op. 13. **Sonate** p. Piano et Violon. M 7. 50.
Grünberger, L., Op. [illegible] **Suite** f. Violine u. Violl. M [illegible]
— Op. [illegible] **Suite** für das Pfte. [illegible] nach der Suite für Violine und Violl. [illegible] M [illegible]
— Op. [illegible] **Ungarisches Tonstück** für das Pfte. M [illegible]
Hallé, Ch., Op. [illegible] **Dämmerungs-Gedanken.** Vier Stücke f. das Pianoforte. M [illegible]
Holstein, F. v., Op. 47. **5 Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pfte. M [illegible]
— Op. 48. **Beatrice.** Scene aus Schiller's »Braut von Messina«. Zum Concertvortrag f. eine Sopranstimme m. Begl. des Orchesters. Partitur M [illegible] Orchesterstimmen M [illegible] 50.
Improvisator, Der. **Phantasien** und **Variationen** für das Pianoforte. Zweite Reihe.
No. [illegible] **Fuchs, R.,** Op. 17. [illegible] M [illegible] 50.
No. [illegible] **Bölsjes, R.,** Op. 10. [illegible] Variationen über ein schwedisches Volkslied. M [illegible]
King, O. A., Impromptu für das Pfte. M 1. [illegible]
Liederkreis. 100 vorzügliche Lieder und Gesänge für eine Stimme mit Begl. des Pfte. Neue Ausgabe [illegible] **Roth cart.** [illegible] M [illegible]
Matthison-Hansen, Op. [illegible] **Sonate** [illegible] für Pianoforte u. Violoncell. M 7. —
Mendelssohn Bartholdy, F., Symphonien für Orchester. Arrang. für das Pfte. zu 4 Händen [illegible] **Roth cart.** [illegible] M 4. —
— **Ouvertüren.** Arrangement für das Pfte. zu 4 Händen. Neue revidirte Ausgabe [illegible] **Roth cart.** [illegible] M [illegible]
Mozart's Werke. Serie VII. Erste Abtheilung. **Lieder und Gesänge** mit Begl. des Pfte. [illegible] Ausgabe. No. 1—[illegible] M [illegible]
— No. [illegible] M 4. 65.
— No. [illegible] Das Veilchen [illegible] M [illegible]
Reinecke, C., Sonatinen für das Pfte. (Op. [illegible]) Nach [illegible] M [illegible]
Wagner, R., 3 Stücke aus der Oper »Lohengrin« für Pfte. u. Violine übertragen von Orlando Hermann.
No. [illegible] M [illegible]
— [illegible] M [illegible]
— [illegible] M [illegible] 70.
— **Tristan und Isolde.** [illegible] für Viol. und Pfte. bearbeitet von Jos. Werner. M [illegible] 30.

[91]

Neue Musikalien

im Verlage von **C. F. Kahnt** in **Leipzig.**

	M	Pf
Bolck, Oscar, Op. 38. Zehn Clavierstücke für Pianoforte	1	50
Gobbi, Henri, Ungarische Weisen f. das Pfte. zu 4 Hdn. Heft [illegible]	[illegible]	—
Klauwell, Ad., Op. 27. Zwölf Lieder-Fantasien für das Pianoforte. No. [illegible] Beethoven-Album	4	—
Lammers, Jul., Lieder-Album. [illegible] Lieder und Gesänge mit Begleitung des [illegible]	5	50
Liszt, Franz, Die Loreley für das Pianoforte. N. A.	1	75
Marek, Louis, Op. [illegible] [illegible] pour Piano	[illegible]	—
Papier, Louis, Op. [illegible] [illegible] Lieder für gemischten Chor [illegible] Johannis-Tag. Am Jahresschluss.) Partitur und Stimmen	[illegible]	[illegible]

	M	Pf
Prehn, Ludwig, Op. [illegible] [illegible] für Violoncell mit Begleitung des Pianoforte	[illegible]	—
Reiter, A., Albumblatt. Lyrisches Klavierstück	[illegible]	—
Richter, Alfred, Op. 9. Trinklied für [illegible] Männerchor mit Begleitung des Pfte. Clavierauszug und Stimmen	[illegible]	—
Teleffsen, Louis, [illegible] Lied ohne Worte für das Pfte.	—	75
Thomas, G. Ad., Op. 7. Sechs Trios für die Orgel. [illegible]	[illegible]	—
Töpfer, J. G., Improvisationen für die Orgel. (Album für Orgelspieler. Lief. [illegible])	[illegible]	—
Viole, Rud., Op. [illegible] [illegible] Hundert Studien für das Pianoforte. Herausgegeben von Franz Liszt. Heft [illegible]	[illegible]	—
Werner, Charles, Op. [illegible] Petite-Caprice pour Piano	[illegible]	—
Winterberger, Alex., Op. [illegible] [illegible] für Pfte.	[illegible]	—
— Op. [illegible] [illegible] Vier Fantasie-Stücke für das Pfte.	[illegible]	[illegible]
— Op. [illegible] Zehn deutsche und slavische Volksweisen für zwei Frauenstimmen mit Begleitung des Pianoforte	[illegible]	—
— Op. [illegible] Mein Herz ist wie die dunkle Nacht. Fantasiestück für eine Singstimme mit Pianoforte	[illegible]	—
Wohlfahrt, Franz, Op. [illegible] Liederkränzchen. Eine Reihenfolge bekannter Lieder für den ersten Clavierunterricht. Heft [illegible]	1	—

[92]

Neue Musikalien

im Verlage von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Album für Orgelspieler (Töpfer-Album.) [illegible] Nummern [illegible] von 50 Pf. bis 1 M. [illegible] Anzeige in No. [illegible] Ztg.)
Balladen aus keltischen Bergen. In's Deutsche übersetzt und für eine Singstimme mit Clavierbegleitung herausgegeben von Alfons [illegible] und Ludwig Stark.
Heft 1. Sechs irische Balladen. Netto 1 M [illegible]
Heft 2. Sechs Schottische Balladen. Netto 1 M [illegible] Pf.
Heft 3. Sechs Balladen aus den drei keltischen Königreichen. Netto 1 M [illegible] Pf. [illegible]
Barth, Richard, Erste Begegnung. Gedicht von Walther von der Vogelweide für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung [illegible] M.
Burns-Album. Hundert Lieder und Balladen von Burns mit ihren schottischen National-Melodien für eine Singstimme mit Clavierbegleitung und [illegible] und deutschem Text herausgegeben von [illegible] unter Mitwirkung von Ludwig Stark. Heft [illegible] M.
Mozart, W. A., Fünf Divertimente für 2 Oboen, 2 Hörner und 2 Fagotte. Für Pianoforte und Clarinette bearbeitet von H. M. Schletterer. No. [illegible] M [illegible]
— Ausgabe für Pianoforte und Oboe. No. 1 [illegible] M [illegible]
— Ausgabe für Pianoforte u. Flöte. No. 1 [illegible] M [illegible]
— **Drei Tonstücke,** für Pianoforte und Bratsche oder Pianoforte und Clarinette bearbeitet von H. M. Schletterer und Jos. Werner.
No. 1. Adagio aus der Serenade in Es-dur für Blasinstrumente [illegible] M.
No. 2. Andante aus der Serenade in C-moll für Blasinstrumente [illegible] M [illegible] Pf.
No. 3. Andante grazioso aus dem [illegible] Divertissement für 2 Hoboen, 2 Hörner und 2 Fagotte [illegible] M [illegible]
Dasselbe complet [illegible] M [illegible] Pf.
— Ausgabe für Pianoforte und Oboe. Ausgabe für Pianoforte und Violine. Ausgabe für Pianoforte und Flöte. No. [illegible] M
— Ausgabe für Pianoforte u. Fagott. No. [illegible] M [illegible] No. [illegible] M [illegible] Pf.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse [illegible]. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 14 März 1877. **Nr. 11.** XII. Jahrgang.

Mozart's Lieder.*)

(Schluss.)

31. *An Chloe.* Es-dur. C. »Wenn die Lieb' aus deinen blauen hellen offnen Augen sieht.« Das Gedicht ist von J. G. Jacobi und am 26. Juni 1787, also mit dem vorigen an demselben Tage, componirt. Es verleugnet seinen Entstehungsanlass nicht, denn auch dieses Lied ist von Gedanken eines nahen Endes durchzogen, bei denen besonders ausführlich, fast die Hälfte des ganzen Gesanges hindurch verweilt wird. Das Lied ist in seinem Anfangsthema eins der allerschönsten, da das ist Mozart, wird Jeder rufen, der auch nur vier Takte davon vernommen hat; denn solche Melodien voll Lieblichkeit und süssen Tändelei sind so unnachahmlich, in denen wir sein Bild erblicken — Melodien welche zwischen einem neckisch koketten und einem tief gefühlvollen Ausdrucke anmuthig auf der Grenze schweben. Die bezaubernde Melodie verschafft einen häufigeren Vortrag diesem Stückchen, als den manches anderen Liedes von Mozart, aber der Vergleich mit dem vorigen fällt nicht zu seinen Gunsten aus. Jene Abendempfindung ist bei einem geringeren melodischen Reize doch einheitlicher und einheitlicher gehalten, auch die Begleitung ist dort besonders schön und stilvoll durchgeführt. Der Gesang »an Chloe« ist in seinem letzten Theile nicht ganz frei von jenen ausgeweiteten Schlusscadenzen, die auf der Bühne gebräuchlich sind.

32. *Des kleinen Friedrichs Geburtstag.* F-dur. $^3/_4$. Am 6. November 1787 componirt nach Versen, die der damals allverbreiteten »Kinderbibliothek« des Braunschweiger Pädagogen J. H. Campe entnommen waren. Mit dem kleinen Muster-Friedrich ist ein Erbprinz von Anhalt-Dessau gemeint, für welchen das Gedicht 1778 vom Stapel gelassen wurde. Für jenen Zweck kann Mozart es also nicht mit seiner schönen und bei aller Einfachheit geschmackvollen Musik versehen haben; die daher wohl lediglich einem häuslichen Vergnügen (Geburtstagsfeier) ihre Entstehung verdankt.

33. *Das Traumbild.* Es-dur. $^3/_4$. »Wo bist du, Bild, das vor mir stand.« Gedichtet von Hölty, componirt am 6. Novbr. 1787. Es sind acht vierzeilige Strophen, die Mozart so unterbrachte, dass er eine Melodie für die erste und eine andere für die zweite Strophe setzte, nach welcher dann der ganze Text gesungen wird, der hierauch ein Lied von zwei achtzeiligen Strophen bildet. Beide Melodien oder Melodietheile sind verwandt in den Gedanken wie in der Behandlung, und durch den Tongang musikalisch geeinigt; die erste beginnt in Es-dur und schliesst in B, die andere beginnt in B-dur und leitet in das Grundton zurück. Will man nur einen Componisten haben welcher das Gedicht strophisch schön abzufingt, so ist keine bessere denkbar. Aber unsere deutsche Liedercomponisten nach Mozart hat eben darin eine ihrer Hauptaufgaben erblickt und unter Umständen ihre besten Leistungen hervorgebracht, dass sie für solche Texte, wie der hier vorliegende einer ist, die strophische Behandlung durch eine andere von mehr individuellerem Ausdruck ersetzte.

34. *Die kleine Spinnerin.* C-dur. $^3/_8$. »Was spinnst du?« fragte Nachbars Fritz. Componirt am 11. December 1787. Ein Lied von drei Strophen, die beiden letzten von Hrn. Jäger hinzugesetzt, wodurch das neckische Liedchen aber nur in die prosaische Breite geführt wird. Die Melodie ist untadelig und die Form der Begleitung die bei Mozart bekannte.

35. »Grazie agl' inganni tuoi.« B-dur. $^3/_8$. Text von Metastasio. Die Musik liegt im Autograph vor, ist aber nicht datirt, und ist dreistimmig ohne Begleitung für Sopran, Tenor und Bass gesetzt. Der Herausgeber hat beigefügt: Mozart habe dieses Terzett componirt »mit Benutzung einer Melodie von Michael Kelly«. Auch ohne eine solche Nachricht würde man schon nach den ersten Takten überzeugt sein, dass die Melodie nicht in Mozart's Kopfe entsprungen ist, aber die Quelle eher in einem italienischen Gesange, als in der Composition eines Irländers vermuthen. Diese Vermuthung möchten wir auch noch jetzt nicht ganz von der Hand weisen. Kelly, ein geschätzter Sänger und später auch fleissiger Operncomponist, kam von Italien nach Wien, wo er mit Mozart und Gluck persönlich bekannt wurde, worüber in seinen »Reminiscences« ebenso ausführliche als amusante Mittheilungen stehen. Er kann die Melodie sehr wohl in Italien aufgegriffen haben. In diesem Mozart'schen Satze hat sie ihren vollen Reiz bewahrt.

36. »Un moto di gioja.« G-dur. $^2/_4$. Eine Einlage für die Susanne im »Figaro«, angeblich 1789 componirt. Mozart hat diesen Text zweimal gesetzt. Die hier vorliegende Version wesentlich auf einem Tanzmotive gebaut, ist unverkennbar frei hingeworfen und sehr effectvoll für einen virtuosen Vortrag, gehört aber eigentlich nicht mehr der Liedform an. Hinnoch finden wir es sehr hübsch, dass sie in der Liedersammlung und gerade an dieser Stelle Platz genommen hat, es ist noch so, um den Gegensatz zu dem folgenden Stücke desto grösser erscheinen zu lassen.

37. *Sehnsucht nach dem Frühlinge.* F-dur. $^6/_8$. »Komm, lieber Mai, und mache die Bäume wieder grün.« Das Gedicht

---

*) W. A. Mozart's Werke. Kritisch durchgesehene Ausgabe. Serie 7. Abtheilung 1. Lieder und Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, Verlag von Breitkopf und Härtel. 60 S. Fol. Pr. 2 Mark.

von Chr. Ad. Overbeck ist am 14. Januar 1791 componirt. Es ist ein Kinderlied allerersten Ranges, eines jener Gesänge, die in ihrer Einfachheit kaum als Kunst gelten wollen und doch, sobald sie ertönen, in Fröhlichkeit Jung und Alt zusammen nähern. Der Text — er besteht hier aus fünf Strophen — ist in unseren Sammlungen von Kinderliedern etwas geändert: aber die launige Melodie kennt er einer Note.

38. Im Frühlings Anfang. Es-dur ⁶/₈. »Erwacht zum neuen Leben steht nur rein die Natur«. Das Gedicht ist von dem bekannten religiösen Naturdichter, dem Hamburger Prediger Sturm, dessen »Betrachtungen über die Werke Gottes im Reiche der Natur und der Vorsehung« auch für Beethoven, wie man weiss, eine unversiegliche Nährquelle wurden. Mozart hat dasselbe ebenfalls am 14. Januar 1791 in Musik gebracht. Es ist ein reizendes Lied gleich dem vorigen, aber 4 Strophen aber nicht für Kinder sondern für Erwachsene bestimmt, und bildet dadurch einen überaus lieblichen Gegensatz zu demselben. Nun stehen sie beide, die Alten wie die Jungen, mitten im tiefen Wonne und richten ihre Blicke sehnsuchtsvoll nach dem Frühling, jeder in seiner Zunge und Sprache. Die Jungen lustig und minniglich, die Alten im Aufblick zum Firmament und weit gelassener.

39. Das Kinderspiel. A-dur ²/₄. »Wir Kinder, wir schmecken der Freuden recht viel«. Auch dieses Kinderlied von Overbeck in 8 Strophen setzte er am demselben 14. Januar 1791, der daher wohl der glücklichste musikalische Kindertag Mozart's genannt werden kann. Es ist wie das erste (No. 37) in einer Melodie erfunden, die sie vergehen kann: aber die Melodie zum »lieben Mai« steht mehr für sich, diese dagegen hat Begleitung zur Voraussetzung, in welche sie den fröhlichen Kindertanz bereits singt. Gesang und Spiel gehen hier deshalb besonders innig zusammen, es kann nicht schöner sein und sicherlich auch nicht einfacher. Wie nach irrer ... Höhe der Kunst in einer solchen Einfachheit sein Genüge findet, das ist selig.

Die eigentlichen Lieder sind hiermit zu Ende. Die drei Tonblüthen vom 14. Januar 1791 werden also auch dadurch merkwürdig bleiben, dass sie als Mozart's letzte Erzeugnisse dieser Art gegenüber zu den Compositionen aus seiner eigenen Kindheit, welche den Anfang dieser Sammlung bilden, zurückleiten. Anfang und Ende sind hiermit ebenso sinnreich wie ungesucht verbunden, und die vorliegende Sammlung gewinnt durch den besonderen Lauf des Lebens eine Einheit, wie eine solche auch durch bewusste künstlerische Absicht nicht vollkommener hergestellt werden könnte.

Das letzte Stück der Sammlung ist die im Juli 1791 componirte

40. Cantate »Die ihr des unermesslichen Weltalls Schöpfer ehrt«, gedichtet von Franz Heinr. Ziegenhagen. C-dur, in mehreren recitativischen und ariosen Sätzen oder Satztheilen. Es ist ein humaner Hymnus im Maurergeiste, und sicherlich die kunstvollste Musik, welche über das Bekenntniss der Loge geschrieben wurde. Mozart hat seinen Text mit der vollen Energie eines Gläubigen ergriffen. Dass aber dieser neue Glaube als ein Baum ohne Wurzeln im Vergleich zu dem alten im Musikalischen nur eine Verflachung zur Folge haben konnte, darüber zu reden ist hier nicht der Ort, denn die Cantate tritt aus dem Rahmen der Lieder vollständig heraus und kann nur bei Verein mit verwandten Werken ihre rechte Würdigung finden.

Das sind die Lieder unseres Mozart. Wo im weiten Bereiche der deutschen Liedercomposition wäre wohl ein Autor zu finden mit einer gleich geringen Anzahl und dabei einem solchen Reichthum, einer solchen Mannigfaltigkeit und einer so hohen Bedeutung? Als der Knabe Mozart seiner Leier die ersten Töne entlockte, war das deutsche Lied, wie wir es now kennen und üben, noch so wenig jung wie er selbst, stand als »Ode« noch auf der untersten Stufe. Jeden weiteren Schritt, den Andere thaten, überholte er schnell, und während er lebte, kam das Kunstlied ... er eben durch nachrangigen Hauptwerken hin die Bahn und zeigte Muster, die noch die besten Nachfolger höchstens erreichen, nie überbieten konnten. Diese köstlichen Gewächse schienen bei ihm ungesucht zu entstehen; er trug nichts davon in die Welt hinaus: um so mehr dürfen wir bei einer so innerlichen Natur vermuthen, dass ein gut Theil von seines Herzens Heimlichkeit in sie eingeschlossen ist. Wie dies wirklich in einem Grade der Fall war, der uns überraschen und rühren muss, davon die Leser bei der Betrachtung der einzelnen Stücke zu überzeugen, ist mir vielleicht gelungen. In Mozart's Liedern treffen die drei Seiten, von welchen man ein Tonwerk betrachten kann, gleichwerthig zusammen: ihre kunsthistorische, ihre psychologisch-biographische und ihre rein musikalische Bedeutung halten einander völlig die Waage. Hierdurch werden sie immer einzig in ihrer Art dastehen.

Sie sind von aus langer Zersplitterung und Entstellung hier in eine schön geordnetes Ganze gebracht. Auch ohne unsere Empfehlung wird jeder Freund der Kunst bald bedacht sein, dessen Schatz zu eine Hand zu tragen. *Chr.*

Anzeigen und Beurtheilungen.

Bibliographie der Musik-Sammelwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Im Vereine mit **Fr. Xav. Haberl, Dr. A. Lagerberg** und **C. F. Pohl** bearbeitet und herausgegeben von **Robert Eitner**. Berlin, Verlag von Leo Liepmannssohn. 1877. 1 Band Lexicon-8. IX und 964 Seiten. Preis 36 Mark.

»Eine Biographie musicalis ist nicht eher möglich, als bis wir eine Bibliographie der Druckwerke und Manuscripte besitzen,« sagt der Herausgeber (Vorwort S. IX). Die Wahrheit dieses Satzes drängt sich jedem auf, der je den Versuch gemacht hat, in die Geschichte der Tonkunst des 15. bis 17. Jahrhunderts tiefer einzudringen. Eigene Forschungen auf diesem Gebiete gehören zur Zeit noch für den gewöhnlichen Sterblichen fast zu den Unmöglichkeiten. Die Vorbereitungen, deren der Historiker und Aesthetiker bedarf, um nur anfangen zu können, sind so zeitraubend und kostspielig, dass in den meisten Fällen die Kräfte eines einzelnen Lebens nicht ausreichen. Wir haben bisher nur wenige Männer gehabt, die durch ihren riesenhaften, mit hervorragenden Talenten gepaarten Fleiss und durch ein besonders glückliches Zusammentreffen von Umständen im Stande waren, über die notdürftigsten Vorbereitungen hinaus noch verhältnissmässig grosses zu leisten. Gerade durch die Arbeiten solcher Männer ist aber die Aufmerksamkeit der Musikforscher unserer Tage neuerdings in hervorragender Weise auf die Nothwendigkeit jener Vorbereitungen hingelenkt worden. Schon früher hatten Thibaut und Proske nach einer praktischen Wiederbelebung der Meisterwerke des 16. Jahrhunderts gestrebt. Der letztere sammelte zu dem genannten praktischen Zwecke und gleichzeitig in wissenschaftlichem Interesse eine der schönsten musikalischen Bibliotheken der Welt. Derselbe Forscher ist mit Commer als Sammler und Herausgeber alter Musikwerke in erster Stelle zu nennen. Gleichzeitig wurden der alten Musik die Pforten christlicher Tempel in Berlin, Regensburg, München, Köln, Magdeburg u. s. w. wieder geöffnet. Derjenige Zweig der musikalischen Wissenschaft jedoch, welcher für die historische Forschung den unentbehrlichsten Untergrund liefern muss, die musikalische Bibliographie, hat erst in neuester Zeit grössere Beach-

tung gefunden. Dass die Aufzeichnung des in den Bibliotheken aufgehäuften Quellenmaterials nur dann den vollen Nutzen gewähren könne, wenn sie nach strengsten bibliographischen Grundsätzen geschehe, dass insbesondere die Druckwerke des ganzen 16. und 17. Jahrhunderts wegen der massenhaften Auflagen und Nachdrucke und wegen der Aehnlichkeit mancher Titel so sorgfältig, wie Incunabeln behandelt werden müssen, hat eigentlich zuerst Herr Joseph Müller durch seinen Königsberger Katalog an einem umfangreichen praktischen Beispiele auch dem Laien klar dargelegt. Der Herausgeber des vorliegenden Werkes hat sich in gleicher Richtung schon durch seine Verzeichnisse der Werke von Orlandus Lassus und Hans Leo Hasler bekannt gemacht. Hier bietet er uns nun den umfassenden Besitzstand eines langjährigen unablässigen Sammelfleisses. Die enorme Zahl von 745 musikalischen Sammelwerken, zum grösseren Theile dem 16., zum kleineren dem 17. Jahrhundert angehörig, erscheinen in Eitner's Werke meist zum ersten mal in genauer bibliographischer Aufzeichnung und zwar mit Angabe der Fundorte sowohl derselben dem deutschen Reiche und den Städten Basel, Prag, Upsala und Wien angehören. Für jeden, der näher in die Musikgeschichte der genannten beiden Jahrhunderte eingehen will, wird das Eitner'sche Buch fortan eine der unentbehrlichsten Hauptquellen bilden. Es bleibt nur zu wünschen, dass der zweite Theil der musikalischen Bibliographie jener grossen klassischen Periode, nämlich die der Einzelwerke der Componisten, recht bald eine in solcher Weise ausgeführte Bearbeitung finden möchte; beide sind ohnehin so eng mit einander verwachsen, dass die Sonderbehandlung der Sammelwerke ein erhebliches Mehr von Schwierigkeiten im Gefolge haben musste.

Treten wir nun an die Frage heran, in welchem Masse es Herrn Eitner und seinen Mitarbeitern gelungen sei, das ungeheure Material zu sammeln, schriftlich zu fixiren, zu ordnen und übersichtlich wiederzugeben, so wird es jedem, der im Stande ist, sich von der Schwierigkeit derartiger Arbeiten eine richtige Vorstellung zu machen, von vornherein klar sein, dass man an absolute Fehlerlosigkeit oder auch nur Vollständigkeit gar nicht denken dürfe. Ohne nur einen Blick ins Buch zu werfen, darf man es darum gleich mit durchschossenem Papier einbinden haben, um reichlich Raum für Nachträge und Verbesserungen zu gewinnen, deren uns ja schon E. selbst am Schlusse seines Buches eine stattliche Reihe liefert. Bei näherer Einsicht wird indessen der kritische Beobachter auch solche Mängel entdecken, und zwar nicht blos vereinzelte, die in einem so monumentalen Werke um jeden Preis hätten vermieden werden sollen. Freilich trägt nicht immer Herr Eitner, sondern vielfach seine Gewährsmänner die Schuld daran. Wir wollen im folgenden auch mit offenem Tadel nicht zurückhalten, wo er uns gerechtfertigt erscheint. Im allgemeinen aber soll unsere unverhohlene Kritik nur den Zweck haben, den Besitzern des Werkes eine erste Handhabe zum Verständnis der Einrichtung des Buches und zur Vervollständigung und Verbesserung zu bieten, nicht, dem Herausgeber und seinen Mitarbeitern den reichlich verdienten Dank vorzuenthalten.

Um das beste gleich von vornherein gebührend hervorzuheben, wollen wir mit Freuden constatiren, dass die Hauptaufgabe des Werkes, die correkte Wiedergabe der Büchertitel und die genaue Beschreibung der Bücher, im allgemeinen mit solcher Sorgfalt und so glücklich gelöst ist, dass, so weit ich zu beurtheilen vermag, in diesem wichtigen Punkte auch eine schärfere Kritik wenig zu monitiren haben wird.

Die erste Klippe, welche zu umschiffen war, haben wir oben schon angedeutet. Sie liegt in dem schwankenden Begriffe eines »Sammelwerkes«. Es ist sehr zum Nachtheile des Buches gewesen, dass Herr Eitner sich diese Schwierigkeit nicht klar gemacht hat. Eine Reihe von Werken, welche Compositionen verschiedener Meister enthalten, sind auf dem Titel nicht als Sammelwerke kenntlich gemacht, sondern tragen auf demselben nur einen hervorragenden Namen. In der Regel enthalten diese Werke nur einzelne Stücke anderer Meister, vielfach aber mehrere. Soll man nun diese zu den Sammelwerken rechnen oder nicht? Andere Werke tragen zwei Namen auf ihrem Titel. Wenn es Sammelwerke sind, so mussten die Stücke beider Componisten im zweiten Theile der »Bibliographie« unter den betreffenden Namen aufgezählt werden. Meiner Meinung nach kann eine gesonderte bibliographische Behandlung der musikalischen »Sammelwerke« nur den Zweck haben, das Publikum mit solchen Componisten und solchen Werken bekannt zu machen, deren Name oder Existenz sich unter einem zusammenfassenden oder fremden Büchertitel verbirgt. Die Einrichtung des Eitner'schen Buches entspricht auch im ganzen diesem Grundsatz. Nachdem im ersten Theile die Sammlungen citirt sind, wird im zweiten Theile jedes anonym in den Sammlungen befindliche Stück namhaft gemacht und das alphabetisch geordnete Autorenverzeichniss eingefügt. Auch in Bezug auf die oben gekennzeichneten zweifelhaften Werke wird an diesem Grundsatze festgehalten, so dass im allgemeinen jedes Musikstück, dessen Existenz aus dem Titel des Buches, in dem es steht, nicht hervorgeht, seine Stelle im Componistenverzeichnis gefunden hat. Aber die genannte Klasse von Büchern selbst ist nicht gleichförmig behandelt. In dem chronologischen Verzeichniss der Sammlungen figuriren folgende Werke, deren Titel nur einen Componisten namhaft machen: 1549d (Willaert), 1555p (Jehan de Latre), 1557 (Arcadelt), 1557e (Rore), 1563 (Rinaldo da Montagnana), 1563g (Sessa d'Aranda), 1545a (Gumpelzhaimer). Sehen wir nun das beiden Werken von Arcadelt und Sessa d'Aranda ab, welche, wie im Nachtrage berichtigt ist, keine Sammelwerke sind, so erregt zunächst die Sammlung 1555p unsere Aufmerksamkeit. Sie bildet das 5. Buch der Chanson-Sammlung von Phalese in Löwen und Herr E. hat ganz recht daran gethan, das Buch zu beschreiben und seinen Inhalt im Autorenverzeichnis namhaft zu machen, obgleich zufällig alle Chansons dieses 5. Buches nur von einem Verfasser, Jehan de Latre, sind. Dieselbe Behandlung hätte aber nun auch dem 15. Buche der Cantiones sacrae von Susato zu Theil werden müssen, welches ebenso zufällig nur Stücke von Orlandus Lassus enthält. Statt dessen wird das Buch S. 131 nur ungenau in einem »N. B.« mit Angabe des Fundortes citirt, die in demselben enthaltenen Stücke aber im Autorenverzeichnis verschwiegen; nicht einmal ein Hinweis auf des Herausgebers Lassus-Katalog ist hier zu finden. Von ähnlichen Gesichtspunkten ausgehend, möchte ich aber auch die beiden grossen Pariser Editionen, die von Du Chemin (1549—67) in 4°, und die von Le Roy (1557—86) in 45 Kornaldrucken als Sammelwerke ansehen (vgl. Müller, Die musik. Schätze h. b. F.).

Zu dem Werke 1512d finden wir im Nachtrage (S. 218) die Anmerkung: »Die Kgl. Univ.-Bibl. in Königsberg besitzt das Werk auch (Quintus fehlt).« Müller zeigt es unter Willaert pag. 104 an, statt unter den Sammelwerken; Müller hat ganz recht. Er bringt consequent alle Werke, die nur den Namen eines Componisten auf dem Titel tragen, unter den »einzelnen Tonsetzern«, während E. die übergenannten (1549d, 1557e, 1554, 1512a) unter die Sammlungen aufnimmt und alle in diesen enthaltenen Stücke im zweiten Theile anzeigt, alle übrigen derartigen Werke aber, 15 ungefähr 10 an der Zahl, nur ganz mangelhaft unter den einzelnen Tonsetzern citirt, und zwar bei jedem einzelnen Stücke, welches von einem auf dem Titel nicht genannten Meister herrührt. Die Stücke des auf dem Titel figurirenden Tonkünstlers aber ganz wegfallen. Diese ungleiche Behandlung ist ein grosser Mangel des Buches. Ich habe mir die Mühe gemacht, die schlecht notirten Titel jener 10 Werke

nachzuschreiben und habe auch hier noch eine Menge von Unregelmässigkeiten entdeckt, die hätten vermieden werden sollen. In dem Werke »Musae Sioniae« von Praetorius (s. unter Aich nger S. 309) ist ein anonymes Stück »Jubilate Deo« übersehen worden. Als Fundort des Werkes ist noch Bibl. Berlin angegeben. Das Werk ist auch auf der Stadtbibl. zu Augsburg (V) aus fehlt), was Herr E. dreimal nicht gewusst hat, weil sich sein Augsburger Gewährsmann augenscheinlich damit begnügt hat, ihm eine blosse Abschrift des alten, unverantwortlich schlechten Katalogs zu liefern. In diesem steht das Werk unter »Henricus Julius«, der kein anderer ist, als der Herzog von Braunschweig, welchem Praetorius sein Werk gewidmet hat. Nach Müller u. a. O. S. 440 ist das Werk auch in Königsberg (im Bass fehlt Bogen A). Unter »Canzoniclae« ist nur ein Stück citirt, welches in dem 4. Madrigalenbuche des Pietro Vinci steht. Da H. die Jahrzahl anzugeben vergisst, so schwebt der Name jenes Componisten in der Luft. Man findet indessen, wenn man geduldig sucht, diese Zahl unter »Rugerio«. Ebenso fehlt bei »Cantiones« der Fundort eines citirten Werkes von Baldo Donato und es ist im ganzen Buche nicht mehr zu finden. Auf S. 293 ist bei einem Werke von O. Lassus und auf S. 348 bei »Hofhaimer's Harmoniae poeticae 1539« der Fundort weggelassen und statt dessen sind anderweitige Publikationen zum Nachschlagen empfohlen, was doch dem Zwecke der »Bibliographie« kaum entsprechen möchte. Ueberhaupt erscheinen mir die zahlreichen Hinweisungen des Herausgebers auf seinen Lassus-Katalog (s. B. unter Sacrae Ant. Lassus O. Moteta, Sacre Vidun) durchaus ungerechtfertigt. Unverständlich ist eine Angabe, die sich auf ein grosses Motettenwerk Pamingger's bezieht, in welchem einige seiner drei Söhne angehörige Stücke Aufnahme gefunden haben. Hier werden nämlich zwei Motetten bei allen dreien citirt mit folgenden Zusätzen: »Absterget &c. 4 v. Pars III. fo 179 [bei Sophonias Paminger p. 114] nach dem Tenor« und »Sancti Katharina &c. 4 v. Pars III. fo 188 nach dem Tenor«.

Ausser den oben citirten 40 Werken sind noch einige nur unter den einzelnen Tonsetzern aufgeführt, die ihrem Platze consequenter Weise schon im ersten Verzeichnisse hätten finden sollen. Sie sind alle nur ungenau beschrieben. Es sind zunächst die bekannten preussischen Lieder von Eccard und Stobaeus, bezüglich deren auf ein früheres Werk des Herausgebers und auf Müller's Katalog verwiesen wird. Die Lieder selbst werden nicht aufgezählt, und der Name Stobaeus kommt nur unter »Eccard« vor. Die von Müller S. 158 und 161 citirten Gelegenheitskalender, in welchen neben Eccard als Componisten einmal Paulus Emmelius und zweimal Johannes Stobaeus auf dem Titel erscheinen, sind Herrn E. ganz entgangen. Unter »Gabrieli Giov.« ist eine Sammlung »Concerti« beider Gabrieli von 1587 erwähnt, und darunter sind die 10 Stücke aufgezählt, welche dem jüngeren Meister angehören; bei dem Ältern geschieht weder des Werkes noch der einzelnen Concerte Erwähnung. Das ist um so mehr zu tadeln, als hier beide Meister auf dem Titel genannt sind. Ein ähnliches Werk sind die Fünfstimmigen »Cantiones« des O. Lassus und seines Sohnes Ferdinand. Dasselbe wird richtig unter den Sammlungen S. 447 beschrieben und die einzelnen Stücke des Ferdinand auch unter dessen Namen genannt; bei Orlandus wird aber wieder nur auf des Herausgebers Lassus-Katalog hingewiesen. Nachher muss aber Herr E. das alles wieder vergessen haben, denn er druckt unter Ferdinand Lassus noch einmal den Titel des Werkes und die Ferdinand'schen Motetten ab, so dass diese alle zweimal, die des Orlando gar nicht genannt sind. Noch verkehrter wird mit dem 'vielstimmigen deutschen Psalmenwerk des Orlandus und Rudolphus de Lasso verfahren. Es wird nämlich neben den dem Rudolphus angehörigen Stücken unter dem Namen dieses letzteren genannt, unter dem Namen Orlandus aber fehlt selbst die Erwähnung auf E.s früheres Werk, auf welches der Herausgeber sonst nicht kargt. Ad vocem Lassus noch eins. Die Motette Ferdinands S. 650 heisst nicht »O mnalus Jesu« sondern »O nomine est«.

Zu den mangelhaft im zweiten Teile citirten Werken gehören noch folgende theoretische: Bochut Musica practica (S. 348). Zacconi, Prattica di Musica in 4 Teilen (S. 700 und 849). Gar nicht zu classificiren vermag ich »Via e Teutsche Tafel Music. Coniunc 1491« S. 717.

Das Werk »Three Elegies etc.« unter »Blow« und »Purcell« endlich ist ganz unzweifelhaft ein Sammelwerk und hätte unter 1696 beschrieben werden müssen.

Der geneigte Leser wird aus all den erwähnten Aussetzungen ersehen, was wünschenswert es gewesen wäre, wenn der Herausgeber sich von allem Anfang die Frage vorgelegt und beantwortet hätte: »Was ist unter die Sammelwerke aufzunehmen und was nicht?« — statt, wie er gethan zu haben scheint, auf gut Glück zu arbeiten.

(Schluss folgt.)

B. H. Schletterer, Psalmen und geistliche Lieder für dreistimmigen Chor (Sopran, Tenor und Bass). Op. 13. Nördlingen, C. H. Beck'sche Buchhandlung. 1876.

Vorliegende Psalmen und geistliche Lieder, 16 an der Zahl, empfehlen sich hauptsächlich dadurch, dass sie leicht gesetzt geschrieben, leicht zu behalten und leicht auszuführen sind. Die geschickte Hand des Verfassers zeigt sich überall; nur wäre zu wünschen, dass derselbe manchmal mehr von innen heraus gearbeitet hätte und wählerischer in den zu Grunde gelegten Motiven gewesen wäre. Manches liegt zu sehr auf flacher Hand, daneben findet sich aber auch mancherlei recht Gelungenes. Zu loben ist noch, dass der Componist durchweg frisch singt und nicht in den weinerlichen Ton verfällt, der in geistlicher Musik der Neuzeit gar häufig zu finden ist. Solche Armensünderstimmung ist für nervenschwache Kopfhänger, gesunde Naturen vertragen sie nicht. Uebrigens kann ich mich für den dreistimmigen Satz für Sopran, Tenor, Bass nicht besonders begeistern; hat man Männerchor allein oder Weiberchor, so ist die Dreistimmigkeit berechtigt. Sonst aber sollte man sich, von speciellen Fällen abgesehen, aus freier Wahl den Beschränkungen derselben nicht unterwerfen, sondern normal vierstimmig schreiben, denn man darf voraussetzen, dass da, wo Sopran sich findet, auch Alt anzutreffen ist. *Freidank.*

Musikbrief aus München.

XIII.

31. im Februar 1877. Es ist Zeit über die musikalischen Ereignisse des December vorigen Jahres und Januar dieses Jahres zu berichten, bevor die Saison neuerdings in vollen Fluss geräth und zum Schreiben vor lauter Hören wenig Zeit übrig lässt.

Zwar war das dritte Abonnementconcert der musikalischen Akademie am 4. December bezüglich seiner Gesangstücke so von Unpässlichkeiten verfolgt, dass schliesslich eine Gesangsnummer gar nicht zu Stande kam; das Programm war indessen immer noch anregend und lohnend genug: Mendelssohn's A-dur-Symphonie Op. 90, Rheinberger's neues Clavierconcert in As-dur und G. F. Händel's »Wasser- und Feuer-Musik«. Mendelssohn nannte diese Symphonie selbst die »italienische«, vielleicht wohl aus äusseren Gründen, weil sie während der italienischen Reise zu Ende 1830 und Anfang 1831 componirt wurde; er hielt sie für »das lustigste Stück

welchen er gemacht habe. So gebührt ihr der Namen »italienische Symphonie« aber auch aus inneren Gründen. Athmet nicht das erste Allegro ganz die Lebensfreude des italienischen Volkes, dessen frohe Beweglichkeit und heitere Sinnesart? Dann aber führt uns die schaukelnde Wellenbewegung nach Venedig, der zauberischen Lagunenstadt, die Gondoliera klingt an, doch bald trägt uns der Scirocco weiter. Wie ein Märchen aus alter Zeit beginnt das Andante zu singen und zu sagen. Der Componist hat es unter dem Eindruck der historischen Denkmäler Roms geschrieben und letztere haben ihre mächtigen Schatten in das Musikstück geworfen, doch warmes Leben blüht aus den Ruinen, hieran mahnt uns der Uebergang in den Dur-Tonart voll ammuthig sangen Melodie. An die Stelle des Scherzo componirte liebenswürdig heitere Intermezzo ist eingefügt und vornehm wie die Stadt am Arno, Florenz, das italienische dolce far niente, das sorglose In-den-Tag-Hineinleben ist trefflich charakterisirt! Und nun zum Schlusse ein Stück römisches Volksleben, ein frischer Saltarello in einer Schenke der Campagna oder gar in dem fröhlichen Albano! Wahrlich, die italienische Symphonie kann mächtige italienische Erinnerungen wachrufen. Auch neben diesem Brummsuccessus ist sie ein ebenso liebenswürdig erfundenes, als formvollendetes Musikstück. Schade, dass die jüngste Wiedergabe namentlich in den beiden Mittelsätzen etwas farblos war! Die Händel'sche Wasser- und Feuermusik gehört keineswegs so eng zusammen, als man meinen möchte. Während die Wassermusik schon 1717 zu einer Wasserfahrt des Königs Georg auf der Themse componirt wurde, entstand die Feuermusik erst 1749 zu einem bei der Feier des Aachener Friedens veranstalteten Feuerwerke im St. James-Parke. Händel ist in diesen Werken gross und erhaben wie immer; besonders fein und bewunderungswürdig ist jedoch deren Instrumentation und — ist es nicht immer das Höchste in der Kunst, mit den einfachsten Mitteln die grössten Wirkungen zu erzielen, wie es Händel überall gekonnt hat? Ein übergrosses neues Clavierconcert ist im vorigen Jahre schon in einem Prüfungsconcerte der kgl. Musikschule gespielt worden. Wer es kannte, freute sich wieder darauf und hatte beim wiederholten Hören doppelten Genuss; wer es noch nicht gehört hatte, fand sich mächtig angeregt und so erzielte der Meister mit diesem Werke, welches nach jeder Richtung das beste vorhandene in seiner Art hingestellt werden muss, einen bedeutenden Erfolg. Der hervorragende und klare thematische Inhalt ist verwebt zu einem durchsichtigen symphonisch schönen Ganzen, in welchem das Clavier bald dominirt, bald begleitet und dabei stets vollkommen zur Geltung kommt ohne aufdringlich zu sein; namentlich besitzt das Concert einen in Bronsart's Werken immer seltener werdenden blühenden Reichthum von Melodie. Herr von Bussmeyer, welcher das Concert wie jenes so auch dieses Mal spielte, ist ein blutjunger, aber fertiger Künstler, bei einer kräftigen, sicheren Hand besitzt er eine effectvolle Auffassung und eine seltene Virtuosität. Ueber seine jugendlichen Züge legt sich beim Spielen ein künstlerischer Ernst, der ihn wohl am meisten in so jungen Jahren vorwärts gebracht hat. Eine bedeutende künstlerische Zukunft ist hier unschwer zu prophezeien: möge dieselbe vom Glücke begünstigt sein!

Erst am 7. December begannen die Quartettsoiréen der letzten Saison, und dies hatte leider seinen guten Grund: wiederum hatte der unerbittliche Sensenmann aus dem Quartettleben ein herrliches Blatt weggeschnitten. In der vorhergehenden Saison war Hippolyt Müller noch frisch und kräftig an seinem Pulte und spielte sein Cello so schön, wie es ihm Wenige nachthun. Im August vorigen Jahres erlag er einem mehrmonatlichen Leiden. Nun ist der Bratschist Thoms der einzige »letzte Säule«, welche von den Einstmals diesen Streichquartetten unter dem Walter'schen merklich die Tradition fortgepflanzt und zu überliefern hat. Ihm gebührt vor Allem Dank und Anerkennung, dass er dem jungen Quartette treu geblieben. Concertmeister Benno Walter bei der ersten und Hofmusiker Misch. Steiger bei der zweiten Geige haben sich bereits in der vorhergegangenen Saison vor dem strengen und fast durchweg musikverständigen Quartett-Publikum vollständig accreditirt; es war nur eine Stimme des Lobes über das frische Ensemble, in als uns die Genannten zuvor weniger cultivirten, meistens den musikalischen Classikern gehörigen Gebiet, die Beiden scheinen die Zwischenzeit trefflich benutzt zu haben, sich im Quartettspiele ganz heimisch zu machen. Walter's Spiel hat an Energie, dann im Breite und analoschem Ausdrucke im Adagio. Steiger's an Schmiegsamkeit und glücklicher Einordnung in das Ensemble wesentlich gewonnen. Die Gleichartigkeit des Tones der beiden Geigen kommt der Abrundung des Ensembles trefflich zu statten. Der neueingetretene junge Cellist Schübel hat seine Feuerprobe vor dem Publikum sehr gut bestanden und sich durch edlen Ton, solide Technik und geistige Auffassung seines Partes empfohlen. Eine grössere Ruhe wird sich selbstverständlich erst mit öfterem Auftreten gewinnen. Vor Allem wäre aber Herrn Schübel im Interesse des Gesammtquartettes dringend ein anderes Instrument in die Hände zu wünschen, das eine ihm gespielte klang in der Tiefe viel zu herb und rauh um sich mit den anderen ganz assimiliren zu können. Dies war schon in dem Haydn'schen Quartett in Es-dur Op 84 Nr. 4 mehr aber an einzelnen Stellen des Beethoven'schen F-dur-Quartettes aus Op. 59 fühlbar. In letzterem bedurften namentlich die Steigerungen und Contraste noch wirksameren Hervorhebens. Mozart's C-dur-Quartett war wohl die beste unter den gelungenen Leistungen des Abends, allerdings hätten die Verhalte der Einleitung etwas schärfer kommen dürfen.

Auch die Soiréen der kgl. Vocalkapelle haben recht spät, nämlich erst am 11. December begonnen. Mit besonderem Vergnügen ist zu constatiren, dass der Odeonssaal besser als in den Vorjahren bei diesen Concerten gefüllt war. Es ist das eine in Wirklichkeit recht erfreuliche Thatsache, wenn man bedenkt, wie in verschiedenster Weise anregend gerade diese Soiréen auf die Hörer zu wirken vermögen. Die Programme bestehen fast ausschliesslich aus classischer Gesangsmusik, das musikhistorische Verständniss wird durch die Vorführung von Meisterwerken aller Jahrhunderte mächtig gefördert, und die Productionen selbst bieten einen Grad von Vollendung, welcher als absoluter Maassstab zur Angleichung aller anderen hiesigen Musikaufführungen in seltener Weise geeignet erscheint. So war denn auch dieses Concert ein so ungewöhnlich genussreiches, wie schon viele der kgl. Vocalkapelle. Die prachtvolle doppelchörige Motette »Christus resurgens« von Felice Anerio, dem Schüler und Nachfolger Palestrina's, wurde frisch und glänzend gesungen; zwei ungemein zarte und in der Stimmführung kunstvolle vierstimmige geistliche Lieder von J. Seb. Bach bildeten hiezu den Gegensatz durch feinen, ungekünstelten, aber tief wirkenden Vortrag. Der geniale böhmische Contrapunktist Andr. Hammerschmidt war durch den sechsstimmigen Chor »Schaffe in mir Gott ein reines Herz« und das gewaltige wirkungsbewusste Meister moderner Chorsatzes, Mendelssohn, durch den achtstimmigen »Mitten wir im Leben sind« würdig vertreten. Jos. Haydn's langbekannter vierstimmiger Abendlied spiegelte ganz den liebenswürdigen Altmeister wieder. Niels W. Gade's im herrlich poetische Auffassung von stimmungsvollen Gedichten erwies sich in den vierstimmigen Liedern »Feldeinwärts flog ein Vögelein«, »Im Wasserrosen« und »Im Wald im hellen Sonnenscheine«, wenn uns auch letzteres bei seiner schnellen Bewegung nicht ganz übereilung geschehen es sein scheint. Drei vierstimmig gesetzte altdeutsche Volkslieder gehörten nicht zu den inter-

contrastiren ihrer Art, klangen aber recht schön. Einen grossartigen Schluss bildete Franz Lachner's zwemchörige 67. Psalm mit seiner effectvollen Stimmführung und seinem kühnen Aufbau. Ein paar dankbarst aufgenommene Solarmezzi spielte diesmal der kgl. Hofmusiker Herr Bennat: zwei Sarabanden von J. S. Bach für Violoncello, dann ein Rondo von Ph. E. Bach und ein Andante von Mozart. Der treffliche Cellist, bekanntlich ein Schüler des berühmten Servais, hat sich lange nicht öffentlich hören lassen. Man konnte ermessen, wie sehr dies zu bedauern war; sein markiger runder Ton verbindet sich mit geschmackvoller Auffassung, und stellt ihn den Besten seines Instrumentes an die Seite. Möge Herr Bennat sich daher öfter als bisher vor der Oeffentlichkeit zurückziehen.

Wir hatten hier lange keinen so genussreichen musikalischen Abend als die Soirée von Jean Becker's Florentiner Quartett am 10. December. Das bekannte Renommée dieses Quartettvereines und das sehr interessante Programm hatten eine grosse Zugkraft bewiesen, so dass der Museumssaal nahezu überfüllt war. Mozart's Streichquartett in D-dur, eines der drei für den König von Preussen componirten, wurde ungemein zierlich und einheitlich gespielt. Becker wusste auf seiner Geige und Hegyesi auf seinem Violoncelle so lieblich zu singen, dass der Hauptcharakter Mozart'scher Musik schon hierdurch trefflich gekennzeichnet war. Das ganze Quartett war eine durchsichtige feine Filigran-Arbeit, welch ein Gegensatz zu dem grösstentheils leidenschaftlich düsteren Cismoll-Quartett von Beethoven! Dieses, zu des Meisters letzten Arbeiten gehörend, ist fast noch schwieriger aufzufassen als zu verstehen; doch verschwanden die Schwierigkeiten der Technik unter der virtuosen Behandlung der Spieler, jene des Verständnisses unter der unübertrefflich klaren, geistvollen Wiedergabe. Jede Stimme machte sich am rechten Orte geltend. Alles war streng im Geiste der Composition und dabei voll Schwung und Feuer. Becker hat sich gerade hierdurch als einen so genialen Interpreten classischer Musik und als einen so ausgezeichneten Geiger erwiesen, wie es wenige geben dürfte. Ausser dem Cellisten Hegyesi zeigten sich gerade in diesem Quartette auch die Herren Masi und Chiostri bei der zweiten Violine und bei der Viola als hervorragende Künstler. Das neue Quartett von Verdi in E-moll beginnt recht stilgemäss und natürlich, verfällt aber nicht selten auf orchestrale und dramatische Effectmittel, welche den Meister als Neuling in der Kammermusik kennzeichnen. Der Gedankeninhalt des Werkes ist durchweg interessant und fast immer schön, wenn auch etwas bunter Art. Abgerundeter als der erste Satz und das Finale sind die beiden Mittelsätze, welche sich namentlich durch eine frische und originelle Erfindung auszeichnen. Auch die Vorführung dieses Quartetts war durchaus meisterhaft. Der Dank und die ungewöhnliche Befriedigung der zahlreichen Auditoriums machten sich in den lebhaftesten Beifallstürmen erkennbar.

Das vierte Abonnementconcert der musikalischen Akademie am 16. December begann mit einer Ouvertüre von Méhul, welche zu der Oper »Horatius Cocles« 1794 componirt, aber später auch zu der Oper »Adrian« benutzt wurde. Diese Ouvertüre ist nach sorgfältiger Revision zweier alter Abschriften und eines Stiches der Partitur von J. N. Cavallo und der verdienstvollen Verlagshandlung J. Aibl neu herausgegeben und nun von der musikalischen Akademie mittelst sehr guter Aufführung zur grossen Befriedigung classischer Musikfreunde in den Concertsaal eingeführt worden, wo selbst sie gewiss hier und auswärts heimisch werden und stets von Zeit zu Zeit gern wieder gehört werden wird. Man merkt dieser Ouvertüre recht deutlich an, dass Méhul eine Zeit lang Gluck's Schüler war; sie ist in einem einfachen aber grossartigen Stile geschrieben und ebenso schön in der Form als in den Gedanken und in der Instrumentirung. Frau Schimon-Regan, eine bisher in Leipzig domicilirende, in Norddeutschland und England wohlbekannte Concertsängerin, ist hoffentlich mit ihrem Gatten, welcher als Gesanglehrer an der kgl. Musikschule wirken wird, für immer hieher übergesiedelt. Welcher Gewinn für uns Münchner, die vorzügliche Künstlerin recht oft hier zu hören! Zwar ist die Stimme etwas kleiner, dafür aber die Gesangskunst weit grösser, als man sie hier im Theater und Concertsaal zu finden pflegt. Schon eine getragene Arie von Mozart, angeblich aus der 1783 begonnenen, wegen Süsslichkeit des Textes unvollendeten Oper »L'oca del Cairo« wirkte bezaubernd durch Wohlklang der Stimme und schöne Tongebung, noch mehr aber entzückte der Coloraturgesang in einer Canzonette von J. A. Hasse, dem berühmten Gegner Händel's, und die Auffassung in zwei Schumann'schen Liedern, wovon der von Herrn Hofkapellmeister Wüllner reizend begleitete »Der Nussbaum« wiederholt werden musste. Frau Regan-Schimon hatte einen grossen Erfolg. Ich hätte dies von Herzen auch Herrn Concertmeister Abel gewünscht, welcher in einem selbstcomponirten Violinconcerte gewiss sein Bestes zu leisten versuchte. Es muss dahingestellt bleiben, ob Herr Abel mit einer anderen Composition oder ein anderer Geiger mit diesem Concerte mehr Glück gehabt hätte; jedenfalls war auch die Aufführung der langen Nummer nichts weniger als exact und man sah mehr, wie Herr Abel sich abmühte, als man es hörte. Warum erging aber Seitens der Direction nicht ein freundschaftlicher Rath an Herrn Abel, noch in letzter Stunde von dem Vortrage dieses Concertes abzustehen? Nicht minder verfehlt, wenn schon in der Idee verfehlt, war die Vorführung der »Trauermusik aus R. Wagner's »Götterdämmerung«, der anerkannt besten und wirksamsten Musikstücke der Nibelungentrilogie; dasselbe vermag nämlich ausser Zusammenhang mit einem bedeutenden Zuhörerkreise keineswegs seine ärmliche musikalische Mache zu verbergen. Die oberflächliche Verknüpfung der verschiedenen auf »Siegfried« bezüglichen Leitmotive, welche an sich nicht auf musikalische Erfindungsgabe schliessen lassen, durch einigermassen spannende Vor- und Zwischenspiele und die effectvolle Instrumentation machen das Stück noch lange nicht zu einer wirksamen Concertmusik. Es war daher auch der Applaus selbst Seitens der zahlreichen Freunde R. Wagner's und seiner neuesten Kunstphasen ein unerwartet kleiner. Nichts destoweniger wurde dem Publikum Seitens der allzu bereitwilligen Dirigenten eine Wiederholung des Stückes aufgedrungen, wogegen ein grosser Theil des Auditoriums zu protestiren versuchte. Die Wiederholung war nicht im Interesse der Sache, denn beim zweiten Hören wurden die musikalischen Blössen noch offenbarer als beim ersten. Wie könnte sich das Musikstück mit Mozart's »Maurerischer Trauermusik« oder Beethoven's »Eroica-Trauermarsch« oder, wir wollen nichts vom Allerhöchsten anführen, auch nur mit der vorher gehörten Méhul'schen Ouvertüre an musikalischem Werthe messen? Den Schluss des Concertes bildete Beethoven's lebensvolle, liebeglühende B-dur-Symphonie in frischer und sorgfältiger Wiedergabe.

(Fortsetzung folgt.)

Berichte.

Leipzig, 20. Februar.

Das achtzehnte Gewandhausconcert den 22. Februar bot sowohl bezüglich der ausgeführten Instrumental- wie Vocalwerke als auch der Solo-Leistungen des Genussreichen viel. Erstere bestanden in Ouvertüre zu »Medea« von L. Cherubini, Elegischer Gesang von L. van Beethoven und Musik zu Byron's »Manfred« von Robert Schumann; letztere in dem Violin-Concert von H. W. Ernst,

Barcarole aus den Salondichtungen Op. 86 von Louis Spohr, Scherzo-Tarantelle von H. Wieniawski und Cavatina von Joachim Raff sämmtlich von Herrn Emil Sauret mit bekannten Virtuosität gespielt; leider hatte derselbe das Unglück sich in dem Beethoven'schen Concert in einer Stelle zu vergessen und zu einer momentanen Unterbrechung zu veranlassen, nach welcher aber das Stück Dank der ausserordentlichen Intelligenz des Orchesters, sofort wieder seinen ungestörten Fortgang nahm. An den Vocalnummern von denen die Manfred-Musik ebenfalls nicht ganz ohne kleine Versehen durchging, betheiligten sich die Damen Fräulein Anna Gilmann, Fräulein Löwy und die Herren Pielke und Saumann aus Leipzig, welche keinen Theil an jenen Versehen hatten.

Sonnabend den 25. Februar wurde die dritte Kammermusikunterhaltung abgehalten, in welcher das Quartett für Streichinstrumente (Op. 1) C-dur von Reinecke, Trio für zwei Oboen und englisches Horn (Op. 87) C-dur von Beethoven und Quintett für Streichinstrumente (G moll) von Mozart zur Aufführung kamen und ausser den ständigen Quartettisten noch die Herren Kammermusiker Baumgärtel aus Dresden (in dem Trio von Beethoven) mitwirkten. Letztere entfalteten sowohl den Meisterschaft speciell auf ihren Instrumenten noch die dankbarste Accuratesse und Feinheit im Zusammenspiel und fanden infolge dessen die wärmste Aufnahme bei dem Leipziger Publikum.

zum dritten Male seit 1866 zur Aufführung kam, wurde mit dem Schicksalslied von Hölderlin für Chor und Orchester von Johannes Brahms eröffnet. Abgesehen von dem Interesse, das an und für sich gewährte, diese hier noch nicht gehörte Composition von Brahms kennen und schätzen zu lernen, so bereite sie noch in ganz vorzüglicher Weise dazu vor, um auf den Genuss des Beethoven'schen Meisterwerkes würdig vorzubereiten.

* (Griechischer Kirchengesang.) Nach Berichten des Franzosen Hanri ... [illegible] seine Reise in Griechenland und dem über ihn gegenwärtigen Kirchengesang ... die Griechen haben ungläcklicherweise das Bestreben durch die Nase zu singen und zu reden, die so hervorgebrachten Töne quälen ... [illegible] ... dass man sich den ganzen Feierlichkeit ... von den ersten Jahrhunderten des Christenthums stammenden Gesänge bewusst wird. An grossen Festtagen wo das Kongpaar die Kirche besucht, wird das Kyrie eleison von den reinen sympathischen Stimmen des russischen Kirchensänger vorgetragen, dem ... Herrscherin ... den Vorzug vor den schreienden ausgesprochenen Tönen der einheimischen Gesangskünstler giebt, der ... die Athener ... (Globus ... Nr. ... S. 31.) ... Gesang und Sprachtöne findet man fast bei allen orientalischen Völkern, und sie jetzt noch bei den Griechen ... und beliebt, so deutet das auf ein hohes Alterthum. Es wäre in jeder Hinsicht zu wünschen, dass auch kundige Beobachter fänden, welche die »Narren« aus dem Spiele lassen und den Gegenstand einmal in ruhiger Objectivität betrachteten. So vieles wird jetzt in Griechenland erforscht, vielleicht kommt auch bald die Reihe an die griechischen Kirchengesänge.

Nachrichten und Bemerkungen.

* * Halle, 5. März. Das gestrige Concert des Hausmann'schen Vereins, in welchem die neunte Symphonie von Beethoven

ANZEIGER.

Verleger J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 35. — Redaction: **Bergedorf** bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur Friedrich Chrysander

Leipzig, 21. März 1877. Nr. 12. XII. Jahrgang.

Zwei Claviere bei Händel.
Cembalo-Partituren.

Den am Schlusse des Aufsatzes »Vinders Verhältniss zu seinen Vorgängern und Zeitgenossen« (in Nr. 8 dieser Zeitung Sp. 118) verheissenen Bemerkungen über den Gebrauch von zwei Clavieren bei Händel folgen nachstehend. So weit auch der Gebrauch eines Componisten des achtzehnten Jahrhunderts von der Praxis Viadana's und seiner Zeit entfernt scheint, steht er bei näherem Zusehen mit derselben doch in Zusammenhang und ist geeignet, von der früheren Zeit in die spätere überzuleiten.

Der »*Gravecembalo*« war schon in den theatralisch-musikalischen Festspielen gebräuchlich, welche der Oper voran gingen. Sogar mehrere derselben wirkten gleichzeitig mit. Einen »*Gravecembalo*« finden wir neben »*Organetti a voce regale*« in dem Musikspiel zu einer Hochzeit am Florentiner Hofe 1539, und an einer anderen an demselben Hofe vom Jahre 1565 haben wir sogar zwei »*Gravicembali*« und 14 Arten Instrumente mit anderen Namen, Blas-, Streicher- und Schlag- zusammen 11 Instrumente. (S. Kiesewetter, Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges S. 31—33.) Diese Tonsetzer war hinter die Scene gestellt und hatte von dort, also den Zuhörern unsichtbar, den Gesang der Personen auf der Bühne zu begleiten, während nach damaliger madrigalischer Art mehrstimmig, wie die Stanzen der Verse u. s. w. wurden zuvor durch die Arien lieblich gesungen. Es kann also nicht die Rede davon sein, dass die zwei Claviere hier in irgend einem bewusst geordneten Verhältnisse zu den verschiedenen Personen gestanden haben; wir müssen ihren Gebrauch lediglich ansehen als ein Mittel der Tonverstärkung, gewählt in der Ueberzeugung, dass zwei Claviere mehr Lärm machen, als ein einziges, und dass sich für grosse Effecte auch ein grosser musikalischer Apparat ziemte. Immerhin aber wussten die »den Gravicembalo« sich dadurch bei solchen Gelegenheiten dauernd in die Kunst einzuführen.

Als nun die wirklichen Opernmacher in Florenz ans Werk gingen, konnten sie natürlich das Clavier auf keinen Fall entbehren. Aber sie bedienten sich desselben anfangs nur einfach. Peri hatte in seiner Eurydice nur einen »Clavicembalo«, aber daneben noch drei andere Instrumente von ähnlichem Charakter. Er sagt hierüber in der Vorrede: »Die Musik wurde hinter der Scene begleitet von Herren, ebenso ausgezeichnet durch den Adel ihrer Geburt, als durch ihre Kenntniss der Tonkunst. Herr Jacob Corsi, den ich so oft genannt habe, spielte einen Flügel (*clavicembalo*), Herr Don Garzia Montalvo eine grosse Zither (*chitarrone*), Herr Giovambattista Jacomelli, der ausgezeichnet in jedem Theile der Tonkunst, seinen Familiennamen gewissermaassen mit dem der Geige vertauscht hat, die er bewundernswürdig spielt, eine grosse Lyra (*lira grande*), Herr Johann Lapi eine grosse Laute.« (Man findet diese Instrumente abgebildet bei Praetorius, *Syntagma musicum* im 3. Theil Tab. V n. 6, XVI n. 1, 2, XVII n. 4, XX n. 5. Vergl. Organographia Cap. 43 und 24.) Kiesewetter ist indem nicht der Ansicht, dass aus Peri's Worten auf eine nur einfache Besetzung der angegebenen Instrumente zu schliessen sei, und sagt: »Wir haben oben gesehen, welche bedeutende Musikfähigkeit von Instrumenten schon bei den Festen von den Jahren 1539, 1565 und 1589 angewendet wurde; es ist schon an sich nicht wahrscheinlich, dass man sich in der nächstfolgenden Zeit, an demselben Orte, dieses Hülfsmittel zur Verstärkung der Effecte begeben haben sollte. — Peri wollte nur einige der ausgezeichnete oder vornehmen Personen nennen, welche eben die von ihm bezeichneten Instrumente bei der Aufführung zu spielen übernommen hatten.« (Weltl. Gesang S. 33.) Wir sind aber vielmehr mit Winterfeld der Meinung, dass die genannten vier Instrumente wirklich nur einfach besetzt waren. Wenn Winterfeld dabei meint, die Abwechslung, welche diese Art der Begleitung gewähre, mache offenbar nicht für ein so bedeutendes Personal (in dem Spiel und Prolog sind zusammen 11 Personen beschäftigt) zu charakterisirende und so scheine »auch nicht die Absicht des Tonmeisters gewesen zu sein, durch die Begleitung den handelnden Personen eigenthümlich zu bezeichnen, denn der Eintritt des Hirten Thyrsis ist das einzige, das durch Anwendung eines besonders angegebenen Instrumentes (Ritornell von drei Flöten) ausgezeichnet ist« (Gabrieli II. 33), so lässt sich aus den angeführten Thatsachen mit grösserem Recht das Gegentheil schliessen

Zunächst können wir als sicher annehmen, dass die Stimmen der fachmässigen Musikern die vollgriffigen Saiteninstrumente aber den genannten vornehmen Dilettanten anfielen. Letztere waren die eigentlichen Begleiter des Gesanges, und nichts hindert uns ihre Thätigkeit so aufzufassen, dass die verschiedenen Instrumente zu dem Gesange der verschiedenen Personen sich hören liessen, denn ein massiges Zusammenklingen ohne Reiz und Wechsel wird man doch nicht annehmen können, am wenigsten bei Italienern, die ein so feines Gefühl für Form und künstlerische Contraste besitzen. Man geht also schwerlich nicht fehl, wenn man glaubt, es sei wirklich die Absicht des Tonmeisters gewesen, durch ohne Begleitung die verschiedenen Personen eigenthümlich zu bezeichnen, oder sagen wir lieber, künstlich hervor zu heben, und er habe diese Absicht eben durch Anwendung von vier contrastirenden und einer mehrstimmigen Begleitung fähigen Saiteninstrumenten zu erreichen gesucht. An welchen Stellen und auf welche Weise sie zusammen wirkten, hierüber Vermuthungen zu äussern ist fruchtlos; es kommt uns lediglich darauf an, begreiflich zu machen, in welcher Art sie einzeln zur Verwendung kamen. Zugleich ist damit aber auch die Annahme Ewerweiters von einer mehrfachen Besetzung der genannten Instrumente beseitigt; wir dürfen also behaupten, dass Peri nur ein einziges Clavier in seiner Oper benutzte. Sowohl durch die gleiche wie durch die abweichende Praxis Anderer wird dies nur um so wahrscheinlicher.

Gleich wie ihm hierin sein theilweiser Vorgänger und mitstrebender Genosse Emilio del Cavaliere, der zur selben Zeit (1600) in seinem Oratorium *L'Anima e Corpo* an derartigen Instrumenten, die ebenfalls hinter der Scene aufgestellt waren, drei anwandte: die *Lira doppia**), das Clavicembalo und den *Chitarrone*. Ausser diesen werden uns noch zwei Flöten und gelegentlich eine Violine namhaft gemacht; es wäre aber ein grosser Irrthum zu meinen, dass hiermit das vollständige Orchester Cavaliere's aufgeführt sei. In diesen Irrthum verfällt Kiesewetter, wenn er die Folgerung zieht: »Man sieht, dass Rom mit Instrumenten nicht so reichlich bestellt war als Florenz.« Der damalige Mittelpunkt der Musik in der Welt sollte hierin gegen Florenz zurück gestanden haben! Man wird sich mit der Annahme begnügen können, dass Cavaliere zu seinem weit einfacheren Spiel mit dem Wechsel von diesen drei Instrumenten bei seinen Personen ausreichte; die übrigen Tonwerkzeuge passend dazu verwandte, und in den Symphonien und Ritornellen und allem was da war musiciren liess, wie er denn auch selber sagt, diese letztgenannten Sätze könnten »von einer grossen Anzahl von Instrumenten« gespielt werden. (Burney history of music IV 89.) Cavaliere war ein Florentiner; in seiner Praxis dürfen wir im Wesentlichen auch das erblicken, was bei Peri bräuchlich war. Um aber die Sachlage noch etwas genauer auszuhalten, muss darauf aufmerksam gemacht werden, dass Cavaliere's Oratorium acht Monate früher herauskam als Peri's Oper; es wurde im Februar 1600 in Rom aufgeführt, die Eurydice in Florenz aber erst im December jenes Jahres. Selbstverständlich war Peri bei Cavaliere's Aufführung in Rom, wie dieser bei Peri's Oper in Florenz. Die Annahme ergiebt sich von selbst, dass Cavaliere's Art in der Begleitung der Sologesänge durch drei verschiedene Instrumente von Peri nachgeahmt und bei seinem grösseren scenischen Apparat auf vier erweitert wurde. Was an dem Worte »Nachahmung« Anstoss nehmen sollte, der kann sich immerhin die Sache so zurecht legen, dass diese Art contrasti-

*) vergleichbar eine grosse Art Viola. »Viola da gamba«, meint Kiesewetter, Weltl. Gesang II 16, der hier aber nur Burney's Worte »perhaps a viol da gamba« wiedergiebt. Was Burney übersah, hätte Kiesewetter leicht bemerken können, denn es liegt doch wohl sehr nahe, an Peri's *Lira grande* und Monteverdi's *Arpa doppia* zu denken.

render Begleitung vorher in den musikalisch-dramatischen Conventikeln zu Florenz durchgesprochen und ausprobirt war; die Sache bleibt dieselbe.

Aber verschieden von Beiden war ein anderer Reformer jener Tage, welcher schon seit Jahren in anderen Theilen der Musik rumorte und für eine neue Praxis (seconda prattica) unermüdlich neue Mittel suchte: der scharfsinnige Claudio Monteverde. Er liess sich von Peri's Dichter Ottavio Rinuccini einen Text schreiben und brachte ihn in Musik; dies war die Oper oder Tragödie Orfeo, welche im Jahre 1607 zu Hofe zu Mantua glänzend aufgeführt wurde und durch den Druck erhalten ist. Sein Orchester, weit zahlreicher als bei den Florentinern, enthält doppelte Besetzungen und von denjenigen Instrumenten, welche uns hier interessiren, folgende: *duoi Gravicembani, duoi Chitaroni, duoi Organi di legno*, ein *Arpa doppia*, un *Regale*. Zusammen gehalten mit seinen übrigen Instrumenten, die in gleicher Reichhaltigkeit aufgeführt werden, sieht das ganz aus wie der Rest musikalischer Klangmittel, welcher bei den grossen Hoffestlichkeiten des 16. Jahrhunderts aufgehäuft wurde. Wirklich griff auch Monteverde, der »Neuerer« unter den Reformern, beharrt auf das Vorzeit zurück; aber man würde fehlgehen, wenn man annehmen wollte, dass es ihm schon in seinen ersten dramatisch-musikalischen Versuchen glückte, die gesammte Begleitung in eine wohlgestaltete Ordnung zu bringen. Wir zerbrechen uns also nicht den Kopf darüber, wie wohl die angeführten harmoniefähigen Instrumente zur Verwendung gekommen sein mögen, sondern merken uns nur das Eine, dass Monteverde vor Allen es war, dessen Opern in die Oeffentlichkeit drangen und dessen Praxis massgebend wurde. In Venedig, der letzten und längsten Stätte seines Wirkens, entstanden unsere öffentlichen musikalische Theater, auf denen seine Werke den Vorrang hatten. Venedig aber brach hiermit das Eis und blieb hundert Jahre lang das bewunderte Muster und Vorbild aller Theater, die in jener Zeit entstanden. Alles was wir bei Monteverde finden, gewinnt dadurch eine erhöhte Bedeutung; und so müssen wir namentlich auch hinsichtlich seiner zwei Claviere (duoi gravicembani) annehmen, dass es ihm damit gelungen war, zuerst ein Verfahren einzuschlagen, welches dann auf den musikalischen Theatern Venedigs und später auf mehreren anderen, obwohl nicht auf allen Opernbühnen, in Gebrauch kam: die Anwendung zweier Claviere bei der Begleitung des Bühnengesanges. Auf Monteverde führen wir dieselbe also zurück und in Venedig suchen wir ihre volle Ausbildung für die Kunstübung der folgenden Zeit. Aus Mangel an Belegen kann eine solche Ausbildung von Zeit, noch nicht schrittweise nachgewiesen werden, und vielleicht wird unsere Kenntniss in diesem Punkte für immer lückenhaft bleiben; aber an der tonangebenden Bedeutung Venedigs, wo damals auch der Clavierbau einen neuen Aufschwung nahm, ist nicht zu zweifeln.

Die ältesten uns vorliegenden Werke, welche in der Besetzung von zwei Clavieren bereits eine ausgebildete Praxis zeigen, sind aus dem Jahre 1690, und die Betrachtung derselben wird uns auf dem kürzesten und sichersten Wege zu Händel führen.

(Schluss folgt.)

Die singenden Flammen. Eine neue Sprechmaschine.

(Nach dem Französischen des Journal des Débats.)

Jedermann kennt heutzutage das Phänomen der »singenden Flammen«. Wenn man in eine Glasröhre eine Flamme von Wasserstoffgas einströmen lässt, so giebt die Röhre einen Ton von sich, dessen Intensität von den Dimensionen der Röhre

und der Gruppe der Flamme abhängt. Dieses Phänomen ist seit 1777 bekannt, es ist also keineswegs etwas Neues, wie vielseitig behauptet wird. Ein Doctor Higgins nahm die Thatsache zuerst wahr; hierauf wurde sie ein Gegenstand der Beobachtung für die Herren Chladni, de La Rive, Faraday, Wheatstone, Pyke, Sondhausen, Kundt, Tyndall etc. Man nehme eine dünne Röhre von Glas oder Metall und lasse im Innern derselben gegen die Basis zu eine Gasflamme, so wird man einen schönen musikalischen Ton hervorbringen. Wenn man die Röhre um das doppelte verlängert, so vernimmt man den Ton um eine Octave tiefer. Der Klang der Note hängt von der Länge der Röhre ab. Die Flamme im Innern vibrirt heftig, sie erlischt und entzündet sich fortwährend wieder in Folge der Einwirkung der Luftströmung, welche die Hitze in dem Rohre erzeugt. Diese Vibrationen verursachen den Ton. Wenn man anstatt sich mit Röhren von 1—2 Meter zu begnügen, solche von 5—7 Meters anwendet, so gewinnt der Ton eine ausserordentliche Intensität. In der Royal-Society in London hatte einen Tages Herr Tyndall auf einem Amphitheater ein langes kupfernes Rohr aufgerichtet. Als die Flamme zu flackern begann, konnten die Zuhörer einen Schreckensruf nicht zurück halten. Die Vibrationen der Röhren waren so gewaltig, dass sie die Pfeiler, die Decke, die Gallerien und die fünf- bis sechshundert Personen erschütterten, welche der Conferenz beiwohnten. Wenn man also ein Rohr von 12 Meter Länge construirt, das durch eine starke Gasflamme bewegt wird, so bringt man es zu einem solchen Intensität des Tones, dass man ohne alle Schwierigkeit Mauern in Trümmern stürzen kann. Das Geräusch wirkt wie es die Explosion einer Bombe thun würde. Mit einem tüchtigen *fa* zum Beispiele könnte man eine Pulverbrücke zur Erde niederwerfen. Ich habe deshalb nunmehr grosse Lust, die Erzählung von den Jerichower Trompeten ernstlich zu nehmen.

Nach den »singenden Flammen« mag man auch der »empfindlichen« gedenken. Sieben Röhren in der Länge von einigen Decimetern bis zu zwei Metern, welche in Reih und Glied aufgestellt und von Gasflammen bestrichen werden, geben ganz genau alle Töne der Scala. Herr Friedrich Kastner hat nach diesem Grundsatze eine Orgel von singenden Flammen zusammengesetzt, welche sehr angenehme Töne vernehmen liess. Wenn man in jeder Röhre einer bestimmten Reihe die Flamme am entsprechenden Orte anbringt, so kann der Experimentator dieselben veranlassen zu schweigen, bis er sie zur Mitwirkung bei dem von einer anderen Reihe erzeugten Tone vorzieht. Wenn ein Ton von der einen Seite erklingt, lässt sich sofort der Ton einer benachbarten Reihe hören. Eine einfache Stimmgabel, die man vibriren lässt, die menschliche Stimme genügt, um einer Flamme einen Ton zu entlocken.

Eine Flamme von 42 Centimeter Höhe entspricht einem Manne; am anderen Ende des Gemaches wird ein Bund Schlüssel gerüttelt, die Flamme reducirt sich oft bis zur Hälfte und der Ton modificirt sich; man sieht die Flamme nicht absolut; nichts kommt ihr an Empfindlichkeit gleich. »Wenn ich einer »Flamme gegenüber spreche« bemerkt Herr Tyndall, »so sieht »man sie bei gewissen Intervallen sich bewegen, indem bei »meinem Sprechen einzelne Töne vorkommen, welche sie »augenscheinlich in Vibration versetzen, während andere sie »ruhig lassen. Die Flamme hat für diese oder jene Vocale Sym»pathien oder Antipathien. Wenn man u sagt, so regt die »Flamme keine Unruhe; schreibt man re a, so ergeben sich »schon einige Anzeichen von Erregtheit; spricht man i aus, so »bewegt sie sich heftig. Wenn man nach einander langsam die »Worte *fou*, *do*, *sire* hersagt, bleibt die Flamme ruhig beim »ersten Worte, wird erregt beim zweiten und macht einen Satz »beim dritten. Der Ausruf *oh* wirkt lebhaft auf sie ein, sie »schlägt stark in die Höhe; die schärfsten Töne bringen sie »ausser sich. Das Wort *sis* erschüttert sie so stark, dass sie »zuweilen ganz verlischt. Man sagt: empfindlich wie eine Sen»sitive, man würde richtiger sagen: empfindlich wie eine »Flamme. Etwas schwere Tritte reichen in der That vollständig »hin, um die aus einem Zünder hervordringende Flamme um»zugestalten, oder um eine erklingende Röhre einen anderen »Ton angeben zu machen.«

Ungeachtet dieser Empfindlichkeit kann eine kleine singende Flamme doch energische Wirkungen hervorbringen. Man kann, wenn die Flamme gehörig vibrirt, mit einer klingenden Röhre Dynamit in einer gewissen Entfernung zur Detonation bringen. Die Vibrationen übertragen sich, theilen ihre Bewegung der explosiven Mischung mit, und diese detonirt mit Heftigkeit. Uebrigens bringt eben so gut auch der Ton eines Pianos oder einer Violine explosive Substanzen zur Detonation.

Diese Betrachtungen sind in uns aus Anlass eines Experimentes entstanden, das kürzlich in der Akademie der Wissenschaften zu Paris stattgefunden hat. Bisher war, um eine Röhre zum Singen zu veranlassen, eine Flamme von Wasserstoff- oder von gewöhnlichem Gas erforderlich. Herr Montenat hat uns gezeigt, dass diese Vorbedingung nicht nöthig ist; es ist sehr leicht, aus einem Rohr einen energischen Ton auch mittels einen einfachen angezündeten Kohle hervorzubringen. Herr Montenat lässt in eine vertical aufgestellte lange kupferne Röhre einen kleinen Korb von Metallgeflecht sich niedersenken, der ein Stück Pariser Kohle enthält. Sobald nun der kleine Feuerherd in den unteren Theil des Apparates gelangt, erzeugt die durch die Temperaturerhöhung bewirkte Luftströmung einen Anfangs schwachen Ton, dessen Intensität in dem Maasse zunimmt, als die Verbrennung der Kohle vor sich geht. Wenn man die Kohle mittels des Drahtes in die Höhe zieht, nimmt der Ton zuerst an Intensität zu, jedoch dann ab, und wenn der entzündete Feuerherd sich der Mitte des Apparates nähert, so hört der Ton augenblicklich auf; wenn man fortfährt die Kohle in die Höhe zu ziehen, so entsteht der Ton von neuem, aber in der doppelten Octave des ersten. Indem man auf solche Weise die Kohle auf- und absteigen lässt, erhält man mehrere Töne von sehr verschiedener Intensität; nimmt man eine Röhre mit Verschiebung nach Art eines Perspectives, so kann man eine ganze Reihe von Tönen hervorbringen.

Ein Rohr und eine Kohle! Welch einfache Mittel um klingende Signale und akustische Appelle hervor zu bringen! Vielleicht gestatten die Röhren des Herrn Montenat eine mehrfache praktische Anwendung. Der Ton hat einen schönen Klang, er ist von beträchtlicher Intensität und wenn man ihn verschärft, wird er auf grosse Entfernung hörbar.

Gegenwärtig ist im Grand Hôtel zu Paris eine Sprechmaschine ausgestellt, welche sehr dazu geeignet ist, Wissbegierigen eine deutliche Vorstellung von dem äusserst complicirten Mechanismus zu geben, durch welchen die menschliche Stimme erzeugt wird. Diese neuerliche Maschine, welche übrigens nicht die erste Erfindung dieser Art ist, wurde in sehr gefälliger Form von Herrn Frohman Faber aus den Vereinigten Staaten hergestellt.

Indem wir hinsichtlich der Beschreibung der menschlichen Sprachwerkzeuge, der Stimme und ihrer verschiedenen Gattungen, der Buchstaben sowie ihrer Hervorbringung, und endlich der früher von Herrn von Kempelen erfundenen Sprachmaschine auf diejenige Bezug nehmen, was hierüber der Artikel im vorigen Jahrgange dieser Blätter: Die Stimme bei dem Menschen und bei den Thieren (S. 673 bis 688 der Musikal. Zeitung) ausführlich enthält, bedarf es gegenwärtig keines weiteren Nachweises, dass es möglich ist, einen künstlichen Schlundkopf anzufertigen und eine Sprechmaschine zu construiren. Was ist dazu in der Hauptsache erforderlich? ein Blasbalg als Stellvertreter der Lungen, eine Röhre, um die Luft auszuführen und eine Anzahl elastischer Bänder in den Röhren

12*

um diese Luft in Vibration zu versetzen. Indem man durch angemessene mechanische Vorrichtungen die Spannung der elastischen Bänder regulirt, kann man alle Laute der menschlichen Stimme hervorbringen. Nun entspricht aber jedem Buchstaben eine besondere und charakteristische Stellung der Mund- und Nasenhöhlen; es ist deshalb erforderlich, dem oberen der Röhre, die zum Kehlkopfe führt, angemessen geformte Höhlungen angebracht werden.

In der Sprechmaschine des Herrn Faber finden wir folgende wesentlichen Theile: den Blasebalg, die Röhre und verschieden geformte Höhlen. Dabei ist aber das System sehr sinnreich, indem man, ohne dass die menschliche Hand an den künstlichen Mund geführt wird, die Maschine geläufig sprechen lassen kann. Der Wechsel der Formen wird auf mechanischem Wege hervorgebracht. Der künstliche Kehlkopf geht in einen Mund von Kautschuk mit einer Zunge von gleichem Material über. Darunter kann sich eine Reihe von Kautschuk-Formen nach Erforderniss senken oder heben und sich der Zunge nähern, mit einem Worte diejenige Gestalt annehmen, welche das natürliche Stimmorgan besitzt. Die Transmission der bewegenden Kraft, welche die Veränderungen des Mundes leitet, ist einfach und zweckmässig hergerichtet. Sie ist mit einer Claviatur in Verbindung gesetzt, die mit den Buchstaben des Alphabets und mit jenen Diphtongen bezeichnet ist, die man mit Einer Ausströmung der Stimme hervorbringen kann. Um die Maschine sprechen zu machen, setzt man sich vor die Claviatur wie vor ein Piano oder einen Telegraphen-Apparat und spielt auf den Tasten.

Die Töne sind sehr bestimmt, und häufig ist die Aussprache von merkwürdiger Genauigkeit. Vor allem klingt der Buchstabe r bewunderungswürdig. Natürlich spricht die Maschine englisch, französisch, italienisch, spanisch etc. Jemand, der ohne davon in Kenntniss gesetzt zu sein, in den Saal träte, würde die künstliche Stimme zuverlässig für die eines Taubstummen halten, der mittels des jetzt in den französischen Taubstummen-Instituten zur Anwendung kommenden orthophonischen Verfahrens sprechen gelernt hat. Es ist auch derselbe starke Beiklang, weil die künstlichen Stimmbänder die vollkommene Elasticität der natürlichen nicht haben. Die Maschine spricht laut oder leise; sie bricht sogar in Lachen aus.

Wir versichern, wenn damit auch noch gerade kein Wunderwerk zu Stande gebracht ist, so ist es doch ein sehr interessanter physikalischer Apparat, eine neuere Erfindung, welche das Publikum vollständig über jenen noch wenig bekannten Mechanismus aufklärt, der dem Menschen eines seiner wesentlichsten Attribute, je nach Darwin, Wallace das wesentlichste verleiht: die Gabe der articulirten Sprache, die Redegabe.

L. v. St.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Bibliographie der Musik-Sammelwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Im Vereine mit **Fr. Xav. Haberl, Dr. A. Lagerberg** und **C. F. Pohl** bearbeitet und herausgegeben von **Robert Eitner.** Berlin, Verlag von Leo Liepmannssohn. 1877. 1 Band Lexikon-8. IX und 964 Seiten. Preis 30 Mark.

(Schluss.)

Die Einrichtung des Buches im allgemeinen haben wir rasch im vorstehenden berührt. Der erste Teil ist streng chronologisch geordnet, und bei den einzelnen Jahreszahlen sind zuerst die Messensammlungen, dann alle Motetten und andere geistliche Gesänge wie Magnificat und Psalmen notirt; ebenso schliessen sich gemischte Werke an, dann deutsche weltliche Lieder, Madrigale, Chansons und den Schluss bilden theoretische Werke etc. (S. VIII.) Diese Anordnung trifft kein Tadel; im Gegentheil, es scheint mir die einzig richtige zu sein. Allein andererseits kann man es dem Leser auch nicht verübeln, wenn er nebenbei eine systematische genaue Tabelle nach den verschiedenen Musikgattungen zu haben wünscht. Es ist dies zur Uebersicht über das vorhandene Quellenmaterial durchaus nötig. Das alphabetische Verzeichniss der Titelanfänge und Schlagwörter der Sammelwerke, der Drucker, Herausgeber und Buchhändler (S. 949 ff.) genügt diesem Bedürfniss keineswegs.

Ausserdem vermisst man in obiger Anordnung ganz die Instrumentalwerke; ich habe ihrer auch nur wenige angeführt gefunden, bin jedoch auf diesem Felde nicht ganz bewandert, um eine zureichende Erklärung für diese spärliche Ausbeute geben zu können. Vielleicht gibt die Anmerkung des Herausgebers einigen Anhalt, dass er überhaupt den Grundsatz festgehalten habe, erneuerte Werke auszuscheiden. Freilich erfahren wir auch dies nur ganz zufällig in einer nachträglichen Notiz zu 1561 h (S. 949).

Dass die Sammelwerke nicht mit fortlaufender Nummer bezeichnet sind, wäre nicht zu beklagen, wenn die den einzelnen Jahreszahlen beigesetzten Buchstaben das betreffende Werk stets genau bezeichneten. Das ist aber leider nicht der Fall. Nachdem die zu einer Jahrzahl gehörigen Werke durchbrochen sind, werden unter Voranstellung derselben Jahrzahl, aber ohne fortlaufenden Buchstaben, noch solche Werke kurz erwähnt, deren genauere Beschreibung, etwa weil sie nur spätere Auflagen älterer Werke sind, bei einem andern Jahrgang gesucht werden müssen. Dadurch verlieren aber die kurzen Hinweisungen auf die betreffende Sammlung an Genauigkeit, weil hier leicht Verwechselungen mit dem ersten Werke des betreffenden Jahrganges möglich sind, welches ebenfalls des Buchstabens nach der Jahrzahl entbehrt. Der Uebelstand wäre leicht dadurch zu heben gewesen, dass man gleich dem ersten Werke des Jahres den Buchstaben a beigefügt hätte.

Der Uebersichtlichkeit thut auch der Druck wesentlichen Eintrag. Es hätten die kleineren Druckarten des Nachtrages und des Schlussverzeichnisses auch im Texte, namentlich des ersten Teiles, Verwendung finden sollen. Dieser ist durchgängig in einer einzigen Schriftsorte (Kl.-Cicero-Antiqua) und bezw. den Versalien derselben Schrift gesetzt. In Folge dessen bereitet es oft unendliche Mühe, sich den Inhalt, den Fundort u. s. w. herauszusuchen. Man sieht auf den ersten Blick, wie unvortheilhaft das Eitner'sche Buch in dieser Beziehung gegen den sorgfältig und übersichtlich gesetzten Muller'schen Katalog absticht.

»In der b. Abteilung habe ich bei den Anonymi und den deutschen Komponisten die Lieder mit deutschem Texte vorangestellt, weil ich aus leicht begreiflichen Gründen dem deutschen Liede eine ganz besondere Aufmerksamkeit zuwenden möchte« (S. VIII.). Ganz wohl so! — In Bezug auf die Schreibung und alphabetische Anordnung der Autorennamen hat sich der Herausgeber »durchweg an Fetis angeschlossen« (S. 297), führt aber gewissenhaft die zahlreichen abweichenden Schreibarten an. Auch wird fleissig auf Fétis, Ambros und andere neuere Werke über einzelne Autoren hingewiesen. »Biographische Notizen sind den Autoren nur soweit beigefügt, als sie sich aus ihren Druckwerken selbst ergeben« (S. 297) — und, so fügt Referent hinzu, soweit sie nicht anderwärts genugsam bekannt sind. »Bei Komponisten, von denen eine grosse Anzahl Gesänge vorhanden sind, gebe ich das erste und letzte Druckjahr in Klammer an, um eine ungefähre Uebersicht über die Zeit ihrer Wirksamkeit, die freilich meist weit über ihren Tod hinausreicht, zu erhalten.« Die Zweckmässigkeit aller dieser Einrichtungen wird niemand bestreiten.

Dass der Herausgeber über das aufgehäufte Material keine

weiteren Forschungen angestellt hat, ist eine sehr weise Selbstbeschränkung gewesen. Wo er ausnahmsweise einen Anlauf dazu nimmt, wie z. B. unter Hellinck (S. 412), da scheint er mir nicht besonders glücklich gewesen zu sein. Er glaubt, dass Lupus, Jo. Lupi und Hellinck nur eine Persönlichkeit gewesen seien. Ich kann mich diesem Urtheile gerade nach Durchsicht des Eitner'schen Materials nicht anschliessen, bin im Gegentheil nur in meiner Ueberzeugung bestärkt worden, dass die drei Namen auch drei verschiedene Meister repräsentiren. Ich kann hier nicht näher darauf eingehen, freue mich jedoch wunderbarer Weise, dass in Folge der Eitner'schen Uebersicht wenigstens der fabelhafte »Lupus Lupi« aus der Welt verschwunden ist, der seitdem ihm Guicciardini in seinem Werke »Descrittione di tutti i Paesi bassi« (in Anversa 1567, pag. 43) das Leben gegeben hat, als ein wahres Gespenst durch alle Geschichtsbücher läuft und ernste Männer wie Walther, Gerber, Forkel, Baini, Fétis (nebst Pinchart und de Burbure), Ambros und Vanderstraeten beunruhigt hat.

Es ist nun ganz löblich, dass E. trotz seiner wiederholt (S. 411 und 412) ausgesprochenen Ansicht die mit Lupi bezeichneten Stücke aus der Masse ausgeschieden hat, aber er hätte consequenter Weise auch die Bezeichnungen »Lupus« und »Lupus Hellinck« trennen sollen. Zum allermindesten musste aber bei jedem Stück, wenn auch alle unter einem Namen zusammengefasst wurden, die Original-Bezeichnungen genau angegeben werden. Das Verzeichniss S. 411 b. macht auch auf den ersten Blick den Eindruck, als ob dies geschehen sei. Aber bei näherem Zusehen findet sich manche Ungenauigkeit. Bei vier Motetten fehlt die nöthige Anmerkung: »Lupus gez.«, bei einem Stücke sind nicht alle Sammlungen angegeben, auch fehlt ein Stück [»Cum sancta dies«] aus 1519 a (Kriesstein) gänzlich, obgleich gerade dieses wegen seines Textes schon von Ambros als historisch wichtig besprochen wurde. Dass die Chanson »Ma pouvre bourse« in 1541 n (Le Paragon etc. 2me livre), welche den Namen »Lupi« trägt, identisch sei mit der Chanson gleichen Textes, welche in 1526 b mit dem sonst gänzlich unbekannten Namen »Beaumont« bezeichnet ist, braucht der Bibliograph freilich nicht zu wissen; aber den Nürnbergern, welche die Lupus- und Lupi-Angelegenheit consequent in Verwirrung gebracht haben, hätte er noch schärfer auf die Finger sehen dürfen. Im 1. Bande der Evangelien [1554 d] erscheint nämlich nicht nur Nr. 21 »Dum fabricator mundi« zweifelhaften Ursprungs, sondern auch Nr. 31 »Christus factus est«, welches überall auf »Lupi«, dagegen im Text der Sopranstimme auf »Jacotin autore« lautet.

Vorstehende Erinnerungen basiren auf älteren Aufzeichnungen des Referenten; eine genaue Vergleichung des Gesammtmaterials würde wol noch mehr zu Tage fördern. Es ist ein reiner Zufall, dass Referent sich seit einiger Zeit angelegentlicher grade mit Lupus beschäftigt hat, und wenn sich ihm schon auf diesem kleinen Raume so mannigfache Versehen aufdrängten, so ist lebhaft zu wünschen, dass dies auch nur Zufall sein möchte und dass sich die gerechtfertigte Besorgniss nicht erfülle, es könnte in andern Partieen ebenso aussehen.

Zufällig ist Referent auch vor mehr als Jahresfrist einmal zwei Wochen lang mit der Durchsuchung der Augsburger musikalischen Schätze beschäftigt gewesen, und er oder muss er dringend wünschen, dass die übrigen Gewissensräuber der Sache mit grösserer Sorgfalt gedient haben möchten, als gerade der von Augsburg. Abgesehen von vielem andern bleibt es mir ein Räthsel, wie man an Ort und Stelle Wolfenbüttel die marianische Musikaliensammlung, welche im dortigen städtischen Archive liegt, zu dem gewiss bedeutsamen bibliographischen Zwecke Eitner's gänzlich übersehen oder ausser Acht lassen konnte.

In einem Nachtrage zu dieser Arbeit gedenke ich aus meinen in der kurzen Zeit zusammengeraffften Notizen den Lesern dieser Zeitung dasjenige mitzutheilen, was aus der Ausbeute der beiden Augsburger Sammlungen zur Vervollständigung des Eitner'schen Buches dienlich ist.

Nur noch zwei Einzelheiten. Warum findet er S. 33 zum 2. Bande der Nürnberger Psalmensammlung (1539 m), dass »alle drei Teile stets zusammengebunden seien«, während man S. 36 gleich zugestehen muss, dass auf der Gymnasialbibl. zu Heilbronn der dritte Band allein ist? — Bei den Messen des Annibale Padoano S. 377 findet sich die Anmerkung: »auch in der Stadtbibl. in Lüneburg zu finden.« Erst wenn man die übrigen Werke der betreffenden Sammlung unter »Lassus« und »Rore« aufgeschlagen hat, zeigt sich, dass die ganze Sammlung sich in Lüneburg befinden muss. Das hätte mit einer kurzen Bemerkung in den »Nachträgen« viel deutlicher und einfacher gesagt werden können.

Wir mögen uns von unserem Buche nicht Abschied nehmen, ohne noch einer höchst unangenehmen Beigabe Erwähnung gethan zu haben. Was der Herausgeber selbständig zu sagen hat, ist der Natur des Werkes entsprechend nur sehr wenig; aber dies wenige wird uns zuweilen in einem Stile geboten, der sich denn doch etwas stark vernachlässigt ausnimmt. Man betrachte folgende Proben:

S. IX. »... und ist ihm nur erklärbar, dass man eine neue Auflage vor sich hat, die der älteren äusserlich getreu nachgedruckt, bei der aber theils neue Druckfehler entstanden, theils auch eine bessernde Hand zu erkennen ist.«

S. 23. »Ein Nachdruck beider Bücher, doch mit Hinweglassung von ... und Hinzufügung einiger Lieder ... hierauf geht er zu den Reutterliedlin über, überspringt Nr. 1, bringt dann die Reihe ununterbrochen bis zum Ende und schliesst mit Nr. 68. Besitzt die kgl. Staatsbibl. in München, doch fehlt der Tenor seit dem Jahre 1768 (in dem sich wahrscheinlich Drucker und Jahr befindet) und die kgl. Bibl. zu Berlin nur die Altstimme.«

S. 66. »Worüber sich Gardano ... beklagt, dass man ihm seine Ausgaben nachdruckt, thut er nun selbst in reichlichem Maasse.«

S. 66. »Ausserdem sind einige Blätter mit Carmen ausgefüllt, so dass es im Ganzen 4 Vorblätter beträgt.«

Sub nomen »Dreux (Jacob de)«: S. 499. — »v. Köchel, Register d. kgl. Hofkapelle Wien 1869: Jacob de Prugg, Altist 1673—1676 u. auch Seite 196.«

S. 261. »Forestier, sein Vorname ist Mathurin sein Nach Schmid und Ambros ... ist dies ein und derselbe Autor, und doch möchte ich es bezweifeln ... .«

S. 168. »Bei anderen ist der Text derselbe, jedoch der Autor ein anderer, so dass man daraus schliessen muss, dass auch diejenigen neu sind. Ein Vergleich ein.«

Adolf Thürlings in Kempten.

Musikbrief aus München.

XIII.

(Fortsetzung.)

Am 16. December trat wieder einmal eine Opernovität unter die zahlreichen Concerte, und zwar diesmal eine recht gute, beifällig aufgenommene: Ignaz Brüll's »Goldenes Kreuz«, welches schon anderwärts mehrfache Erfolge aufzuweisen hatte. Der Componist ist ein geborener Mähre, aber in Wien als Schüler Epstein's und Dessoff's erzogen. Brüll ist ein vorzüglicher Clavierspieler und hat sich bereits als begabter Componist in anderen musikalischen Zweigen ausgewiesen. Im Operfache ist »Das goldene Kreuz« ein Erstlingswerk des dreiundzwanzigjährigen Meisters, aber ohne alle Schattenseiten, welche sich sonst bei Erstlingswerken zu finden pflegen. Textdichter

ist das inzwischen älter verstorbene Mosenthal »de mortuis nil nisi bene« aber Mosenthal hat manchen unglücklichen Opernleut verschuldet. Beim »Goldenen Kreuz« hat er unter Benutzung eines älteren französischen Lustspiels einen guten Wurf gethan. Die dramatischen Momente stehen zwar hinter den lyrischen entschieden zurück, dies hat aber den Componisten nicht im Mindesten beeinträchtigt. Denn letzterer sieht eine solche Fülle anmuthiger und charakteristischer Melodien zu Gebote, dass man gern auf tiefe Erregung verzichtet. Brüll's Stil lehnt sich ebenso gewandt an die gute französische, als an die gute deutsche komische Oper, ohne die Selbständigkeit zu opfern. Die Instrumentation ist fein und wirksam, nichts ist hier Harmonie gesucht oder gekünstelt, kurzum man wird zwei Stunden auf das Angenehmste und Liebenswürdigste unterhalten, so dass man sich gern den Genuss zum zweiten und dritten Male verschafft. Gefiel die Oper als Ganzes gut, so erhielten einzelne Nummern eine besonders lebhafte Aufnahme. In der ersten Aufführung war nur Nachbaur als »Gontran« noch sehr unsicher, die übrigen Mitwirkenden, Frl. Weckerlin als »Christine«, Frl. Meysenheym als »Therese«, Herr Fuchs als »Nicolas« und namentlich Herr Kindermann, als ganz steuerlicher »Bombardon« wussten sehr zu befriedigen. Brüll's reizendes Werk verzeichnet auch hier schon eine stattliche Reihe von Aufführungen.

Der Weihnachtsabend pflegt seinen Schatten stets schon einige Tage vorher in die Concertsäle zu werfen, so war auch die fünfte Trio-Soirée am 21. December minder besucht als die früheren vorhergehenden. Deren letzte Nummer ist an erster Stelle zu erwähnen, denn sie war die gehaltreichste und am besten gelungen ausgeführte. Joseph Haydn's beherzigenswerthes, ungemein frisches Trio in G dur mit dem ungarischen Rondo. Wären die Herren Trio-Spieler Bussmeyer, Abel und Werner nur nicht gar so karg mit Haydn'schen und Mozart'schen Werken! Von letzterem kam in dem aus bestehenden Soirien-Cyklus gar keines zum Vortrage, was wir sehr beklagen. Als Mittelpunkt des gestrigen Programmes figurirte Schumann's prächtiges, farbenreiches Esdur-Clavierquartett, wobei Herr Hollaul als trefflicher Violaspieler mitwirkte. Namentlich brachte Herr Bussmeyer den Clavierpart glänzend, aber ohne Vordringlichkeit zur Geltung, und eine feine Auffassung gestaltete schon Detail glücklich aus; nur zeigte im Andante das Cello etwas etwas zu trockenen, nüchternen Ton. Mit der Auffassung des an der Spitze des Programmes stehenden Cmoll-Trios von Beethoven, von welchem bekanntlich nicht feststeht, ob es noch in Bonn oder erst in Wien als erstes glänzendes Zeugniss von der originellen und genialen Begabung seines Autors componirt worden sei, möchten wir uns indess nicht einverstanden erklären; es schienen fast alle Tempi ein wenig zu rasch, und häufige tempo rubato, wie sie angewandt wurden, dürften dem Geiste dieser Composition ganz und gar widersprechen, welche durchaus pathetisch, statt elegisch aufzufassen sein wird und bisher stets so aufgefasst wurde.

Am Weihnachtsabende des Concertes der musikalischen Akademie vom 25. Dec. sollte diesmal der ernsten Weihe eines Oratoriums, Haydn's unsterbliche »Schöpfung« prangen. Statt dessen meldeten die Zettel Tags zuvor als Hindernis Herrn Kindermann's »Unwohlsein«, obwohl kurz vorher und nachher an der Oper keine Spur hievon wahrnehmbar war. Wir wurden dafür diesmal mit einem Programm abgefunden, das wenigstens von Zukunftsmusik völlig rein gehalten war und insbesondere auf dem Gebiete der Gesangskunst die höchsten Genüsse bot. Den Reigen eröffnete Mozart's C dur-Symphonie mit der Schlussfuge, neben deren in G moll und Es dur unerkannt die grossartigste und schönste jener Unterblichen. Woher die ihr oft beigelegte Bezeichnung »Jupiter« rühre, ist nicht recht erfindlich; wohl mag sie weniger in der Absicht einer unzeitigen Symbolik, als vielmehr um die Majestät und den Glanz derselben anzudeuten, gewählt worden sein. Die Aufführung konnte, als offenbar zu wenig sorgfältig vorbereitet und wohl nur auf eine flüchtige Probe des sehr complicirten Werkes beschränkt, diese Wirkungen nur in sehr gemindertem Maasse hervorbringen, obwohl neben mangelnder Schärfe der Accentuirung und Accuratesse wesentliche Fehler wohl eben Vorschein kamen. Die Gesangkunst in ihrer Vollendung repräsentirten Frau Schimon-Regan, die schnell zum Liebling des hiesigen Concertpublikums geworden ist, und Herr Vogl. Erstere begann mit einer lieblichen italienischen Arietta »Pur dicesti« von Antonio Lotti und entzückte aber so sehr durch die Reinheit, Sicherheit und Leichtigkeit ihrer Intonation, wie durch den milden Zauber ihres Organs. Herr Vogl, obwohl mit einer kleinen Indisposition kämpfend, sang den Liederkreis »An die ferne Geliebte«, von Beethoven, mit so tiefer Empfindung, so warmem und wahrem Ausdrucke und überdies mit solcher technischer Meisterschaft, dass seine Leistung das Publikum zu nicht endenwollendem Beifalle hinriss. Als nächste Nummer war eine Serenade für Streichorchester von R. Fuchs verzeichnet. Das grösstentheils heitere, die moderne Wiener Schule verrathende anspruchslos dahin fliessende Werk — der erste Satz im marschartigen Rhythmus, der zweite ein Ständchen gewissermassen, der letzte eine Art Tarentella — befriedigte allgemein, entbehrt Originalität und berechtigt zu den schönsten Hoffnungen. Hierauf sang hierauf Frau Regan die Schubert'schen Lieder »Der Schiffer« von Schlegel und »An die Nachtigall« von Claudius, sowie zum Schlusse »Wohin« aus »der schönen Müllerin«, letzteres doch wohl etwas zu hastig. Die im Theater und an hundert anderen Orten seltsam oft gehörte Oberon-Ouvertüre schloss den genussreichen Abend.

(Schluss folgt.)

Berichte

Göttingen, 8. März.

M. Kein grösserer gemischter Singverein kann lange ohne Händel fertig werden. Immer greift auf ihn zurück, wer eine Zeit lang sich mit Anderen, Alten oder Neuen, beschäftigt hatte. Und mit Recht, denn Händel liefert Normalkost, die jederzeit gern genossen und gut vertragen wird. Trotzdem würde ich es nicht praktisch finden, wenn ein Verein sich nur an ihn halten wollte. Überhaupt nur an einen Meister. Was wir im Kunstwerk selbst den Gegensatz bestreiten zu haben, wir sie auch bei der Ausstellung wichtig. Durch uns gerechtfertigt ist es aber, wenn ein Meister z. B. Händel oder Bach vorzugsweise cultivirt wird. In den letzten 6—8 Jahren wurden uns vom Händel'schen Werke vorgeführt: Israel in Egypten, Judas Makkabäus, Herakles und Messias. Von Einseitigkeit, die man so gern im Munde führt, kann dabei nicht die Rede sein, denn wir hörten im Laufe jener Jahre auch die »Jahreszeiten« und die »Sieben Worte« von Haydn, »Paulus« und die »Walpurgisnacht« von Mendelssohn, das »Deutsche Requiem« von Brahms und verschiedene kleinere Chöre. Händel war nur der Bevorzugte und mit Anführung dieser Thatsache soll nur Lob für den Dirigenten ausgesprochen sein.

Zuletzt also und zwar im dritten akademischen Concerte am 7. Februar gab uns Herr Musikdirector Hille Gelegenheit, den Messias zu hören. Die Gelegenheit ward stark benutzt und der Saal war dermaassen gefüllt, dass kein Apfel zur Erde fallen konnte. Von den Händel'schen Oratorien ist der »Messias« unstreitig das populärste. Ist von ihm die Rede, so nennt man gewöhnlich in erster Linie das »Halleluja« und die Arie »Ich weiss, dass mein Erlöser lebet«, dann kommt die Reihe an die Arien »Er weidet seine Heerde«, »Er ward verschmähet«, »Warum entbrennen die Heiden« und die Chöre »Hoch thut euch auf«, »Ehre sei Gott in der Höhe«, »Wie durch Einen der Tod«. Und so gehts fort, bis schliesslich beinahe alle Nummern erwähnt sind. In dieser Weise etwa äusserte sich und unterhielt mich eine alte Dame, die neben mir Platz genommen hatte. In jungen Jahren hatte sie selbst viel gesungen und erwähnt

den Messias »still aufgeführt«. Sie schwelgte in Erinnerungen an jene Zeit und würde, wie sie sagte, bei »Messias« nicht wegkommen und wenn das Billet 45 M. koste. Ein gutes Doppel-Dasein war ich mit 1 M. abgekommen [illegible]. Die lebhafte und aufrichtige Theilnahme freute mich; man merkte, das Werk war ihr in Fleisch und Blut übergegangen und rührend war es zu sehen, wie sie im Textbuch die Recitative der Chöre und Arien mit Strichen angedeutet und Bemerkungen hinzugefügt hatte [illegible]. Aber so liebenswürdig [illegible] sie auch war, ich sah mich natürlich veranlasst, um nicht anzustossen, nach einem andern Platze um, weil ich meinen eigenen Gedanken nachhängen und mich nicht [illegible] lassen wollte. Aber ich konnte nicht fort, ich war wie eingekeilt und musste [illegible]. Meine Lage schien noch [illegible] werden zu sollen, denn mir zur Rechten sass ein junges Stumpfnäschen, das seinen Nachbarn dann und wann [illegible] — — viel verlässt bei Händel, und das dreist genug war — [illegible], das Stumpfnäschen sei immer drüben wie z. B. das Spitznäschen, [illegible] Geschlecht — hat also [illegible] genug was auch mir mit diesen Worten zu kommen. Ich erklärte ihr, [illegible] eine veraltete Redensart sei und [illegible] Vertrauen und [illegible] bei ihr, wenigstens liess sie mich von nun ab in Ruhe. Und das war mir lieb.

Die Chöre waren wie immer [illegible] einstudirt und wurden von der Singakademie gut gesungen. Nur einen Mangel [illegible] Nicht-Einsatz des Soprans in dem Chor »Auf zerreisset ihre Bande« wüsste ich zu monieren. Die Krone aller Chöre, das Halleluja, schlug natürlich am meisten durch. [illegible] Dirigenten, war's auch nicht lang, Streit [illegible] wegen der von ihm gewählten Tempi. Ich [illegible] kann aber nicht verschweigen, wie [illegible], dass der Dirigent sich verleiten liess, das [illegible] mit Rücksicht auf die Sängerin reichlich langsam genommene Tempo [illegible] die Wonne verkündet ihr Zion« auch bei dem nachfolgenden Satze beizubehalten, wodurch die ganze Partie an Wirkung verlor. Sonst wurde nach meiner Ueberzeugung die Tempi, sowie jede andere in Betracht kommende Dirigentenfrage mit Ruhe und Sicherheit von ihm gelöst wie bisher. Die Leistungen des Orchesters waren [illegible] [illegible] in den andern weniger befriedigend, [illegible] nachzuweisen wären. Es fehlte zuweilen an Fügsamkeit [illegible] Anschmiegen an den Gesang. Ausserdem klangen die Geigen [illegible] schärfer, als sie hätten klingen sollen. Die Sopranpartie war in den Händen der Hofopernsängerin Fräulein Marianne Lühdke aus Wiesbaden. Die [illegible] Singweise der Dame [illegible] dass sie im Oratorium noch nicht viel thätig gewesen ist. Manche Partien gelangen ihr sehr gut und das berechtigt zu dem Ausspruch, dass sie bei fortgesetzter Uebung auf diesem Felde eine treffliche Oratoriensängerin werden kann. Das Zeug hat sie dazu. Die Stimme besitzt Wohlklang und Kraft, sowie ihr Vortrag auch der Wärme nicht entbehrt. Die Ausführung der Arie »Ich weiss, dass mein Erlöser lebet« verdient als eine wohlgelungene besonders hervorgehoben zu werden. Für den Dirigenten muss es ein hohes Gefühl gewesen sein, eine so sichere Sängerin wie Frl. Lühdke vor sich zu haben. Weniger sicher [illegible] Frau [illegible] Hannover zu sein, die das Alt sang. Oder war sie befangen? Wahrscheinlich beides und zwar das Erste in Folge des Zweiten. Die Stimme kam nicht nur, aber die Sängerin [illegible] genug [illegible]. Freundlich genug, wenn [illegible] geschätzte Sängerin an der Bühne zu Hannover war. Oder lag ihr die Partie zu tief? Auch möglich. Trotzdem erfreute sie durch ihren einfach edlen und stilgerechten Gesang. Der Concertsänger Herr F. [illegible] aus Halle, der Tenorist, liess es dagegen wieder an Sicherheit nicht fehlen, schien aber [illegible] nicht gut disponirt zu sein, wenigstens [illegible] das Gefühl, als falle ihm das Singen schwer. Interessant war es für mich, dass [illegible] noch die Arie im zweiten Theil »Du zerschlägst sie« ausgeführt wurde. Meist lässt man sie weg. Ein [illegible] von mir bereits mehrfach lobend erwähnter Dilettant, Herr Maler [illegible], war der Vertreter der Basspartie und als solcher durchaus [illegible] namentlich verdient der Vortrag der beiden Arien »Warum entbrennen die Heiden« und »Sie schallt, die Posaune« besonderes Lob. [illegible] allen Händel'schen Partien, die er bisher ausführte, sang er diese unstreitig am besten. Seine Textaussprache ist jetzt besser, aber noch immer nicht natürlich genug. Trotzdem verschiedene Arien und Chöre ausfielen, währte die Aufführung doch volle 3¼ Stunden.

Nachdem ich das oben Geschriebene durchgelesen, frage ich mich, ob ich nicht hie und da zu kritisch zu Werke gegangen bin und ob nicht die Missstimmung über mein damaliges Eingeklemmtsein (und dem [illegible] nämlich die empfangenen Eindrücke in etwas bei mir getrübt und das Urtheil beeinflusst habe. Doch nein, weder das Eine noch das Andere ist der Fall. Das Unangenehme habe ich längst vergessen. Und wäre ich wirklich davon beeinflusst, so hätte ich vielleicht strenger, aber nicht gerechter [illegible] sein können. Ich darf mich deshalb in meinem referirenden Gewissen vollständig beruhigt fühlen. (Schluss folgt.)

Leipzig, 18. März.

Sonntag, den 25. Februar fand das neunte Enterpe-Concert statt. Die Hauptnummer [illegible] Symphonie Nr. 1 in B-dur. Die Eröffnungsnummer dagegen bildete eine Ouvertüre zu Shakespeare's Lustspiel »Die Zähmung der Widerspänstigen« von J. Rheinberger, die ebenso wie die Symphonie sehr lobenswerth gespielt wurde und gefiel. Auch die beiden Solisten, die Clavierspielerin Fräulein Clara Mullen aus London und Herr Carl Link, Opernsänger vom Hoftheater zu Dresden, [illegible], erstere in allen von ihr zum Vortrag gebrachten Piècen, bestehend in Beethoven's Chor-Concert, dem Nocturne in Fis- und dem Walzer in As-dur von F. Chopin. Herr Link hauptsächlich in der Arie »Nur einen Wunsch« aus Iphigenie auf Tauris von Ch. Gluck, weniger zugänglich erwiesen sich die Liedervorträge des Künstlers.

Am Sonntag den 4. März gelangte durch den Riedel'schen Verein in der hiesigen Thomaskirche Bach's »Hohe Messe in H-moll« unter [illegible] Mitwirkung der Damen Frau Dr. Peschka-Leutner, Fräulein Schreidtmüller und der Herren [illegible] und [illegible] zur Aufführung. Die Aufführung war im Allgemeinen eine sehr zufriedenstellende [illegible].

Im neunzehnten Gewandhaus-Concerte, Donnerstag, den 8. März kam ein neues Werk »Zion« für Bariton-Solo, Chor und Orchester zur Aufführung, das auf einem [illegible] Text aus der israelitischen Geschichte fusst und in kleinen [illegible] vier Nummern: a) Bedrängung, b) Wanderung aus Aegypten, c) Gefangenschaft in Babylon und d) Heimkehr [illegible] geschweige denn zu begeistern vermochte. Ungemein gelang dann Frau Dr. Peschka-Leutner durch den über jede Ansteckung erhabenen Vortrag die Arie »Martern aller Arten« aus Mozart's »Entführung aus dem Serail«. Den zweiten Theil des Concertes bildete die durchgängig vorzüglich gelungene Aufführung der grossen D-moll-Symphonie Nr. 9 von L. van Beethoven.

Nachrichten und Bemerkungen.

* **Florenz.** (Instrumentensammlung von Prof. Kraus.) In letzter Zeit besuchte der [illegible] verweilende Kaiser von Brasilien auch unsern Landsmann, Herrn Kraus, Professor an der Musikakademie zu Florenz, der mit seinem Sohne eine [illegible] Sammlung von Clavieren aufgestellt hat, aus welcher man ersieht, wie die Fabrikation des Pianos, mit einem vom [illegible] Cristofori gefertigten Instrumente beginnend, sich allmälig vervollkommnet hat. Interessant ist besonders ein alles im vorigen Jahrhundert in Italien gebautes Piano, das aus drei [illegible] Theilen mit drei verschiedenen [illegible] besteht und von den Künstlern auf ihren Reisen mitgeführt wurde. Ausserdem haben die genannten Herren eine Sammlung anderer alter Musikinstrumente aus allen Ländern der Welt zusammengebracht, aufgestellt, die höchst interessant und wahrscheinlich die einzige in ihrer Art ist. Violinen, Flöten, Hörner, Streich- und Blasinstrumente wilder Völker, [illegible] arabische, amerikanische und neuseeländische Instrumente der verschiedenartigsten Form sind in solcher Menge vorhanden, dass man die Ausdauer bewundern muss, mit welcher jene Herren seit Jahre lang gesammelt haben müssen. Reisende, welche Florenz besuchen, mögen sich den Genuss, diese Sammlungen in Augenschein zu nehmen, nicht entgehen lassen. Ueber die Hauptstücke derselben [illegible] hoffen wir gelegentlich einen ausführlicheren Bericht mittheilen zu können.

ANZEIGER.

[81]

Conservatorium für Musik in Stuttgart.

Mit dem Anfang des Sommersemesters, den 11. April d. J., können in diese unter dem Protectorat Seiner Majestät des Königs von Württemberg stehende und von Seiner Majestät, sowie von Seiten des Staats und der Stadt Stuttgart subventionirte Anstalt, welche für vollständige Ausbildung sowohl von Künstlern, als auch insbesondere von Lehrern und Lehrerinnen bestimmt ist, neue Schüler und Schülerinnen eintreten.

Der Unterricht erstreckt sich auf Elementar-, Chor-, Solo- und dramatischen Gesang, Clavier-, Orgel-, Violin- und Violoncellspiel, Tonsatzlehre (Harmonielehre, Contrapunkt, Formenlehre, Vocal- und Instrumentalcomposition nebst Partiturspiel), Ergelkunde (?), ferner auf Geschichte der Musik, Aesthetik, Kunst- und Literaturgeschichte, Declamation und italienische Sprache und wird ertheilt von den Professoren Alwens, Beck, Debuysère, Faisst, Keller, Koch, Krüger, Krumbholz, Lebert, Levi, Pruckner, Scholl, Singer, Stark, Hofkapellmeister Doppler, Musikdirector Linder, Hofschauspieler Schmitt und Kammermusiker Wien, ferner den Herren Attinger, Bocus, Fortlag, Fink, W. Herrmann, Hummel, Herrstatt, Reis, Rinzler, Schuler, Schwab, Seyboth, Seyerlen, Tögell und Wünsch, sowie den Herren Stihl, Doppler jun., Feinthel, Kimmelbeck, Laurisch, Sittard und den Fräulein Cl. Faisst, E. Koch und A. Pais.

Für das Ensemblespiel auf dem Clavier ohne und mit Begleitung anderer Instrumente sind regelmässige Lectionen eingerichtet. Zur Uebung im öffentlichen Vortrag ist den dafür befähigten Schülern ebenfalls Gelegenheit gegeben. Auch erhalten diejenigen Zöglinge, welche sich im Clavier für das Lehrfach ausbilden wollen, practische Anleitung und Uebung im Ertheilen von Unterricht innerhalb der Anstalt.

Das jährliche Honorar für die gewöhnliche Zahl von Unterrichtsstunden beträgt für Schülerinnen 211 Mark, für Schüler 246 Mark, in der Kunstgesangschule (mit Einschluss des nöthigen Clavierunterrichts) für Schüler und Schülerinnen 311 Mark.

Anmeldungen wolle spätestens am Tage vor der am Mittwoch den 11. April Nachmittags 2 Uhr stattfindenden Aufnahmeprüfungen an das Secretariat des Conservatoriums gerichtet werden, von welchem auch das ausführlichere Programm der Anstalt zu beziehen ist.

Stuttgart, im März 1877.

Die Direction.
Faisst. Scholl.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Prän. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 28. März 1877. **Nr. 13.** XII. Jahrgang.

Inhalt: Zwei Claviere bei Händel. Cembalo-Partituren. (Schluss.) — Mattheson's Verzeichniss Hamburgischer Opern von 1678 bis 1728 gedruckt im »Musikalischen Patrioten« mit seinen handschriftlichen Fortsetzungen bis 1751 nebst Zusätzen und Berichtigungen. — Musikbrief aus München. XIII (Schluss.) — Berichte (Stuttgart [Schluss], Leipzig). — Anzeiger.

Aufforderung zur Subscription.

Mit dieser Nummer schliesst das erste Quartal der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Ich ersuche die geehrten Abonnenten, die nicht schon auf den ganzen Jahrgang abonnirt haben, ihre Bestellungen auf das zweite Quartal rechtzeitig aufgeben zu wollen. J. Rieter-Biedermann.

Zwei Claviere bei Händel. Cembalo-Partituren.

(Schluss.)

Dasjenige was zu der Kunstübung einer Zeit als praktischer Gebrauch sich gleichsam von selbst versteht und Allen bekannt ist, liegt der Erkenntniss einer späteren Zeit gewöhnlich weit ferner, als die Kunstwerke selbst. Niemand denkt daran es aufzuzeichnen; nur zufällig und beiläufig wird eine Andeutung darüber erhalten. Der Gebrauch wird durch einen andern beseitigt und ist damit vergessen, so gründlich vergessen dass wir Mühe haben, diejenigen Werke, welche auf ihn hinweisen oder zu ihrer Darstellung ihn voraussetzen, uns wieder zurecht zu legen.

Der Gebrauch von zwei Clavieren bei der Aufführung ist eine solche verborgene Falte der alten Praxis. Er war in jener Zeit allgemein geworden, obwohl keineswegs in allen Theatern zu finden. Aber in England d. h. in den Londoner italienischen Opernbühnen hatte er sich seit langer Zeit so vollständig eingebürgert, dass man ihn auch bei allen ausländischen Theatern als vorhanden ansah. Am besten sehen wir dieses bei Mainwaring, dem ersten Biographen Händel's, welcher den Streit zwischen Mattheson und Händel ganz allein darauf zurück führt, dass jeder von ihnen das erste Clavier habe spielen wollen. Keiner der bisherigen Componisten, erzählt er, mochte Scheiden halber das Weite suchen. Er als Componist hatte bei Aufführungen seiner Werke den ersten Flügel gespielt. Mainwaring sagt das nicht, aber er setzt es als selbstverständlich voraus. Diejenige Person nun, führt er fort, welche bisher das zweite Instrument gespielt hatte, verlangte jetzt das erste. Dies veranlasste Streit zwischen ihm und Händel. Warum letzterer seine Ansprüche, das erste Clavier zu [illegible] an eigentlich gegründete ist mir nicht klar; er hatte die Violine im Orchester recht gut gespielt und man wusste, dass er das Clavier noch besser spielte. Aber auch der Ältere Candidat war für seinen Platz nicht ungeeignet und er auch auf dem [illegible] der Succession Händel scheint weiter kein Anrecht zu der Stelle gehabt zu haben, als das Gefühl natürlicher Ueberlegenheit. Es bildeten sich Parteien im Theater für beide. Der Einen wollten nicht

zulassen, dass ein Knabe einem bejahrten Manne vorgezogen werde. Die Anderen machten geltend, dass bei jetzigen Verhältnissen ein Nachfolger für Keiser den Componisten nöthig werde, welches nur Händel sein könne, dass also die Frage nicht mehr sei, wer die Oper leiten solle, sondern ob man überall noch eine Oper haben werde. So Mainwaring's Erzählung (in seinen Memoirs of the life of Handel p. 31—34), welche nur den einen Fehler hat, dass sie sich auf Hamburg bezieht und nicht auf London; denn an dem letzteren Orte waren zwei Claviere im Theater und die Besetzung ging meistens in einer Weise vor sich, die der hier berichteten ziemlich ähnlich war. Aber die Hamburger Oper kannte nur Ein Clavier zur Begleitung. Mattheson schreibt bei der Uebersetzung der angeführten Worte zur Berichtigung: »Es sind niemals so lange man denken kann, im Hamburgischen Opernorchester zwey Clavicimbel zugleich geschlagen, es ist immer nur eines dagewesen, folglich hat sich auch niemand darum zanken können.« (Händel's Lebensbeschreibung S. 14.) Diese Behauptung wird durch den besten Zeugen bestätigt, nämlich eben durch denjenigen, der in der genannten Zeit das Amt des Cembalisten verwaltete. Graupner erzählt in seinem Leben: »Da ich nun (1706 von Leipzig) nach Hamburg kam, war der Beutel leer bis auf etwa sieben Reichsthaler. Das Glück oder vielmehr die göttliche Vorsehung fügte es inzwischen so wunderbar, dass Joh. Christian Schieferdecker eben den Tag vor meiner Ankunft von Hamburg, wo er in dem Opern das Clavier geschlagen hatte, weg und nach Lübeck zur Bekleidung eines dasigen Organisten-Dienstes hingereiset war; da ich denn an dessen Stelle in Hamburg zu verbleiben mich beredeт liess und in der Oper den Flügel spielte, auch mit solcher Verrichtung drei Jahre fortfuhr.« (Ehrenpforte S. 411.)

Im ganzen Bereich der italienischen Oper dürfen wir bei allen grossen Theatern diesen Gebrauch voraussetzen. Rousseau spricht davon wie von einer sich festhaltenden Sache. Wo nur Ein Clavier war, da muss man entweder kleinere Verhältnisse voraussetzen (wie meistens in Deutschland, auch in Hamburg, welches in der Formirung des Orchesters nicht musterhaft genannt werden kann), oder den Pariser Gebrauch, nach welchem der Dirigent nicht an dem Flügel, sondern mit

dem Stecke die Aufführung leitete. Rousseau schrieb 1754 das Orchester in Neapel sei das zahlreichste und erlesenste, das Dresdener unter Hasse aber das beste in Formirung, Zusammenspiel und Leitung. Von dem letzteren theilt er dann einen Plan mit, der uns hier um so gelegener kommt, als der aufmerksame Besucher in London Händel's Orchester beobachtet und später das seinige sicherlich nicht ohne das Vorbild seines grossen Landsmannes ausgebildet haben wird. Würde uns derselbe Plan als Händel's Orchester darstellend vorgelegt, so könnten wir kaum einen Grund finden, ihn zurückzuweisen, und am wenigsten in dem, was die Stellung der beiden Claviere betrifft. Der genannte Plan aus Rousseau's Dictionnaire de Musique ist von allgemeiner Bedeutung für die Praxis der damaligen Zeit und von besonderer für den in Rede stehenden Gegenstand; wird hier also passend eine Stelle finden. Die Instrumente des Orchesters waren von Hasse in nachstehender Ordnung aufgestellt.



Ueber diese Orchesteraufstellung liessen sich eingehendere Bemerkungen machen, als hier geschehen kann, da dieselbe musterhaft deutlich und in vieler Hinsicht lehrreich ist. Wir halten uns hier aber nur an den Einen Punkt, die Aufstellung der beiden Claviere.

Das erste Clavier war das Handinstrument des Musikdirectors; dies war seine erste und eigentliche Bestimmung, wie aus seiner Stellung, aus allen Zeugnissen und aus der Sache selbst hervorgeht. Bei Rousseau heisst es auch einfach »Clavecin du Maître de Chapelle«, und das zweite an der linken Seite, bei welchem der Spieler seitwärts auf die Bühne blickte, nennt er »Clavecin d'accompagnement«. Dies waren die technischen Namen der beiden Instrumente, und es ist nöthig, dieselben hier weitläufig zu erläutern, denn die Schlüsse daraus ergeben sich von selbst. Der Flügel des Dirigenten war für die Leitung des Ganzen und im Besonderen für das Orchester, der Flügel des Accompagnisten war für die Sänger; beide wirkten zusammen zur Füllung der Harmonie.

Soviel von dem allgemeinen Gebrauch, über welchen kein Zweifel sein kann. Die Frage ist aber, wie die Verwendung im Einzelnen sich gestaltete, oder wie die verschiedenen Meister die Praxis individualisirten. Hierüber habe ich allein bei Händel einige spärliche Andeutungen gefunden, weshalb dieser Aufsatz die obige Ueberschrift erhielt.

Das Duett »Non fo per offenderti« in seiner Oper Radamisto wird zu Anfang wechselweise von den beiden Personen gesungen; Zenobia, die Inhaberin der Oberstimme, singt das erste Thema und Radamisto wiederholt es in derselben Höhe. Der Gesang hat nur den Bass zur Begleitung. Als Zeichen nun habe, setzt Händel unter den Bass »Cembalo e Violoncello« d. h. die Bässe sollen schweigen. Dass unter dem Cembalo hier das des Dirigenten zu verstehen ist, wird aus dem Takte klar, wo das Motiv auf Radamisto übergeht, denn dort steht »Cemb. II e Violone«; es soll also der Flügel des Dirigenten nebst den Fagotten pausiren und der des Begleiters mit Contrebass und Violoncell zur Rechten und Linken (vorausgesetzt dass die Aufstellung bei Händel der Hasse'schen hier gleich war, was wir annehmen) jetzt hervortreten. Händel hat die letztere Bemerkung im fünften Takte jenes Duettes mit Blei geschrieben, wodurch sie sich als ein gelegentlicher Zusatz kennzeichnet, der für irgend einen momentanen Zweck angebracht wurde. Takt 9 beginnt die erste Stimme das zweite Thema und hier steht wieder »Cembalo I«. Takt 17 wird dasselbe von der zweiten Stimme wiederholt, wobei bemerkt wird »Cemb. II etc.« Das etc. soll besagen »wie vorhin«, also so Violone etwas Besonsonge. Zuerst stand hier etwas Anderes, nämlich »Cembalo e Violoncello«, eine Anwendung die sich schwer zurecht bringen lässt, die aber mit Blei getilgt und durch »Cemb. II etc.« ersetzt wurde. Takt 22 beginnt wirklicher Zwiegesang, der bis zu Ende anhält. Für diesen sollen die Bässe nun »Tutti ma piano«. Hier greift daher Alles in einander, Bassono mit den andern Bässen, das erste Clavier mit dem zweiten.*)

Nach diesem Satze wäre die Verwendung der beiden Claviere eine höchst einfache: sie theilten sich den verschiedenen Sängern zu und wirkten da, wo diese zusammen sangen, ebenfalls zusammen. Das Räthsel wäre also gelöst, nur schade dass nicht alle Musikstücke, welche hier in Frage kommen, von einer so durchsichtig einfachen Anlage sind. Wie verhält es sich mit Arien, wie mit Chören oder blossen Instrumentalsätzen wie Ouvertüren u. dgl., und wie mit dem Recitativ?

Bei den Arien oder Sologesängen wird man sich überall da nur Ein Clavier thätig denken, wo etwas Sopran gespielt wurde, in den Tuttistellen aber beide. Wir nehmen an, dass die Haupthätigkeit dem zweiten Flügelspieler zufiel, wenn er seiner Sache gewachsen war; ohne Zweifel übernahm aber auch der Componist am ersten Flügel oft die ganze Begleitung, nicht blos das Mitspielen der Tutti, theils bei hervortretenden Bässen, theils zur Geltendmachung einer besonderen Virtuosität, wie Händel's z. B. im Ritornell bei der Arie »Vo far guerra e vincer voglio« (H.'s Werke 58 S. 72) Stellen zu einem improvisirten Clavierspiel offen liess, die, wie wir wissen, nur für seine eigne Ausfüllung bestimmt waren.

Bei Chören muss man die Betheiligung von beiden Clavieren voraussetzen, ebenso bei den selbständigen Instrumentalsachen, und auch die Behandlung wird bei diesen Tonsätzen wesentlich gleich sein. Denn hier kommt es nur allein an, erstlich auf das Hervortreten des Claviers in solcher Vernehmlichkeit, dass es gegen das übrige Orchester als eine contrastirende Klangmasse sich behaupten kann, und auf die Entwicklung möglichster Klangstärke zur Füllung der Mittelstimmen. Eine solche Ergänzung wurde in dem damaligen Orchester vorausgesetzt, ohne dieselbe würde nicht nur eine Leere in den

*) Aus dem Satze, wie er in der Händelausgabe (Oper Radamisto Band 64 S. 166—204) steht, ist diese Ordnung des Gesanges wie der beiden Claviere nicht zu entnehmen, denn jener Satz ist so gedruckt wie Händel ihn zuerst schrieb und aufführte und auch in der von ihm selbst veranstalteten Ausgabe erscheinen liess; diese Aenderung in ganzen wurde erst später vorgenommen. Als mit zu dem Werke gehörend und einen wichtigen Beitrag bildend zur Kenntniss der Händel'schen Praxis, wird diese Variante des Duettes einer der nächsten Sendungen der Händelgesellschaft beigelegt werden.

Mittelpartien entstehen, sondern die in das Partitur eingeschriebenen Instrumente, die hauptsächlich auf Höhe und Tiefe berechnet sind, würden gleichsam auseinander fallen. Im Einzelnen wird dann Händel in den Chören und Ouvertüren auch mit seinen Clavieren jene beständige Abwechslung zu erzielen gewusst haben, die für seine ganze musikalische Praxis so charakteristisch ist.

Das Recitativ ist gleichsam ein Duett auf der Grenze von Sprache und Gesang. Bei demselben liegt es daher nahe, an einen Wechsel in der Flügelbegleitung zu denken, der dem obigen Duette entspricht, so dass im Dialog jede Person ihr Instrument hat, an welches sie sich halten kann. Der Vortheil einer solchen Einrichtung ist ebenso sehr für den Palstinen wie für die Sänger. Letztere wissen dadurch genau, wann und wie sie einsetzen sollen, und diese Behülfe ist so natürlich, als dass wir nicht annehmen sollten, sie habe wirklich stattgefunden. Die Art wie das einfache Recitativ durchgehende aufgezeichnet ist, lässt solche Eintritte zu, aber markirt sie nicht oder doch bei weitem nicht immer genügend. Proberaten des Cembalisten sind hiess also selbstverständlich, und ist dies einmal erwiesen, so geht man in der Praxis natürlich so weit, als der Zweck erfordert. Für den Hörer wird durch einen solchen Wechsel die musikalische Rede deutlicher, lebendiger, man kann sagen sie wird ihnen plastisch verständlich, und der will in diesem Falle um so mehr bedeuten, weil bekanntlich der grösste Theil oft selbst der trefflichsten Recitative durch die Monotonie der Aufführung zu Grabe getragen wird. Es ist daher zu hoffen, dass die Dirigenten namentlich zunächst bei oratorischen Concertaufführungen mit Eifer jede Gelegenheit ergreifen werden, welche diesen schwächsten Punkt in ihren bisherigen Aufführungen überwinden hilft. Hier nun ist eine solche geboten und in voller Freiheit ihrer Prüfung, ihrem Urtheil anheim gegeben. Bei der Tonmittele der Meisters an dessen Aufführung es sich handelt, muss man beharren, da eine wesentliche Abweichung von ihnen auch eine wesentliche Entstellung zur Folge haben würde. Aber nicht im entferntesten kann die Meinung sein, dass die jetzige Praxis an die frühere mit allen ihren zeitlichen Beschränktheiten und Zufälligkeiten gebunden sein sollte. Was wir oben als dessen Orchester mitgetheilt haben, war ein Muster für seine Zeit; für uns kann daher die Frage vernünftigerweise nur lauten, wie wir dasselbe mit unseren Hülfsmitteln für denselben Zweck noch besser und vollkommener gestalten können. Hierüber wird sich gelegentlich mehr sagen lassen; ich hoffe auch von Andern und aus der Erfahrung geschöpft.

Zum Schlusse sei noch bemerkt, dass ich von der Berücksichtigung der Werke um 1800, auf welche Sp. 184 hingewiesen wurde, für diesmal Abstand nehmen muss, weil zufällige Umstände einen schnellen Abschluss dieses Artikels nothwendig machen. Es sei also hier nur darauf aufmerksam gemacht, dass noch hin und wieder in Auctionen oder antiquarischen Katalogen Manuscripte erscheinen, die gewöhnlich schlechtweg als unvollständig bezeichnet werden und deshalb natürlich bald in Maculatur übergehen. Dies sind aber diejenigen Auszüge der Partitur, welche der Cembalist zur Vorlage seiner Begleitung benutzte; für diese schlage ich den in der Aufschrift angegebenen Namen Cembalo-Partituren vor und ersuche die Liebhaber, solche Handschriften vorkommenden Falls zu erwerben und auf diese Weise zu erhalten, da sie unter Umständen wichtiger sein können, als die vollständigen Werke. Händel liess für beide Flügel vollständige Partituren ausschreiben; seine Sammlung von Handexemplaren bestand daher ursprünglich und besteht zum Theil noch jetzt aus zwei Copien, in denen sich freilich nirgends specielle Angaben über die Betheiligung der einen oder anderen Clavierte finden. Diejenigen Chor- und Ouverturen-Sätze aber, welche bei Wiederholungen von anderen Werken entlehnt wurden, sind von dem Copisten meistens bloss in die Continuo-Stimme ausgeschrieben, und das Tanzspiel Terpsicore liegt ganz und gar nur in einer solchen Cembalo-Partitur vor, wird also auch für die Ausgabe der Händelgesellschaft in einer solchen gedruckt werden müssen. Solche Cembalo-Partituren entstanden ebenfalls schon zu Viadana's Zeit in Italien und sind als Basso Continuo-Stimmen bis 1640 vielfach gedruckt; das künstlerisch wichtigste Beispiel davon ist das Bassheft zu Monteverde's achtem Buch der Madrigale.

Chr.

Mattheson's Verzeichniss Hamburgischer Opern von 1678 bis 1728, gedruckt im „Musikalischen Patrioten", mit seinen handschriftlichen Fortsetzungen bis 1751, nebst Zusätzen und Berichtigungen.

Als der unermüdliche Mattheson 1728 seine nun selten gewordene Schrift »Der Musicalische Patriot, welcher seine gründlichen Betrachtungen über Geist- und Weltliche Harmonien samt dem was durchgehends davon abhänget, in angenehmer Abwechselung ans mittheilte und sein Licht stellte«, ging es mit der alten Hamburgischen Oper bereits zu Ende. Man machte Belebungsversuche und hegte grosse Hoffnungen, — Mattheson selber hatte eine zeuge Ansicht davon, aber der Erfolg war kläglich. Das Bewusstsein, dass man grosse abgeschlossene Periode hinter ihnen lag, veranlasste Rückblicke: Sammlungen des noch Vorhandenen, namentlich an Textbüchern, und Verzeichnisse der aufgeführten Werke. Von diesen Verzeichnissen ist der Matthesonsche das beste, originalste und vollständigste. In sein Handexemplar des Patrioten (jetzt auf der Stadtbibliothek in Hamburg) trug er auch die Ereignisse und Werke der folgenden Jahre ein, bis zu der neuen Wendung im Jahre 1751. Das Ganze gelangt nachstehend zum Abdruck, versehen mit Zusätzen und Berichtigungen, die sich mir aus einer Vergleichung aller vorhandenen oder nur irgend erlangbaren Quellen ergaben, weshalb dieses Verzeichniss als so vollständig angesehen werden kann, dass fernerhin wenig hinzu zu thun sein möchte. Die Eintheilung in 12 Perioden hat Mattheson erst nachträglich angebracht.

(I. Periode.)

Ao 1678 unternahmen der Herr Gerhard Schott, J. U. L. nachmals Rathmann dieser Stadt Hamburg, der Herr Lt. Lütgens, und der Herr Joh. Ad. Reincke [richtig »Reinken«], der Zeit Organist an der Catharinen-Kirche daselbst (auch vielleicht noch einige andere unbekannte), das Opern-Wesen, bauten ein auf Grund-Bauer liegendes Haus dazu, und brachten die musikalischen Schau-Spiele, deren zwei vorhin schon eines und anders bei gewissen Gelegenheiten aufgeführt worden, in einen ordentlichen Gang; da sie denn das Theatrum zum Anfange mit einer geistlichen Materie öffnen liessen, ohnlich mit der Opera genannt

1. **Adam und Eva**[*]; in die Music gebracht von dem Herrn Capellmeister *Theil* [Theile]. Die Poesie war aus dem Herrn Richter, einem Kaiserl. gekrönten Poeten. Der Maler hiess Herr *Kempheen*, und der Ballet-Meister Mr. *de la Feuillade* tilerauf folgeten.

2. **Orontes**, auch vom Herrn Cap. *Theil* componirt, davon aber der Poet ungewiss, ausser dass genrethamset wird ...

[*] Der Buchtitel des Stückes ist weit ausführlicher »Der erschaffene, gefallene und aufgerichtete Mensch« u. s. w. Dasselbe ist also bei den meisten folgenden Werken der Fall, würde aber hier ausführen zwecklos sein.

habe der Herr *Heinrich Elmenhorst* damals Prediger zu St Catharinen, so wol zu diesem Stück als den folgenden vieles beigetragen. Es kann auch nun Laus der Herr *Richter* dazu gebraucht worden. Mit dem Maler und Balletmeister bleib es inzwischen bei den obbenannten bis Anno 1681

3 **Der steigende Sejanus**, von dem Hn. Capellm. *Strunck* in die Music gesetzt, ohne dass man den Poeten recht weiss.

[Aus dem Textbuche ist zu ersehen, dass der Text von *Nicolo Minati* gedichtet war. Die deutsche Bearbeitung habe ich gen. dieser übernommen. Diese Nachricht finden wir in einer Abhandlung von *L.* Gelichen »Die ältesten Hamb. Opern« mitgetheilt in Beziehung auf die in Hamburg herausgekommene Geschichte in der »Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte« Bd. III S. 17.]

4 **Der fallende Sejanus**, auch von dem Hn. Cap. *Strunck* componiret

Und diese vier Opern brachte das erste Jahr

Anno 1679

5 **Michal und David**. Der Componisten war von dem Hrn. Capellm. *Franck*. Sonst weiss ich keine Gewissheit zu melden.

[Gefficken a. a. O. III. 87 nennt den Prediger Elmenhorst als Dichter ohne seine Quelle anzugeben, diese ist Moller, Cimbr. lit. Bd. II p. 191.]

6 **Andromeda und Perseus**
7 **Die Maccabäische Mutter**
8 **Don Pedro**.
} Alle drei aus der Arbeit des Hrn. Capellmeisters *Franck*

[Die Texte hiezu waren aus französischen, lateinischen und italienischen Quellen geschöpft.]

Ao 1680

9 **Aeneas**. Vom Hrn. Capellm. *Franck*. Der Balletmeister hiess Mr. *Baptiste* der Maler aber war der obgenannte und blieb beständig dabei bis Ao. 1686

10 **Esther**. In die Musik gebracht vom Hrn. Capellm. *Strunck*

11 **Doris**. Von eben derselben Arbeit

12 **Cecrops Töchter**. Auch von ihm

13 **Alceste**. Ingleichen. [Bearbeitet aus dem Französischen.]

14 **Die Gelbel-Gefangener** oder **Jodelet**, vom Hrn. Capellm. *Franck* componiret. Die Poesie hatte ein Precentor gemacht Namens Hr. *Meisen*. Sie ist aber mehrentheils aus dem Französischen genommen und also eine Uebersetzung.

Ao 1681

15 **Die Geburt Christi**. Vom Hrn. Capellm. *Theil*

16 **Semele**. Vom Hrn. Cap. *Franck*

17 **Hannibal**. Von eben demselben componirt, so wie auch

18 **Charitine**. Davon die Poesie ganz gewiss dem wolgedachten Hrn. *Heinrich Elmenhorst* zuzuschreiben ist. [S. Moller Cimbria lit. II, 191.] Die Balletmeister waren zu dieser Zeit die Herren *Bergamon* und *Lehmann*

Ao 1682

19 **Diocletianus**. Vom Hrn. *Franck* in die Musik gebracht. So wie auch

20 **Attila**.

[In dem Textbuche ist Gianpolitan Guinel ex ... aus dem Italienischen ins Teutsche übersetzet und in die Music gebracht von Joh. Wolfgang Franck C. M.« Nach Moller Cimbria II 1 ist war der spätere Bürgermeister ... von Bostel der Bearbeiter des teutschen Textes. — Auch Attila war aus dem Italienischen.]

Mehr als diese zwei Opern sind im nachfolgenden Jahre nicht aufgeführet

Ao 1683

21 **Vespasianus**
22 **Theseus**
23 **Semiramis**,
24 **Floretto**, von welchen vieren nichts anders zu sagen ist, als dass die erste von dem Hrn. *Franck*, die andern drei aber von dem Hrn. *Strunck* componiret worden.

[Theseus ist nach dem Titel des Textbuches eine dem Französischen ins Teutsche übersetzt, in die Musik gebracht von N. A. Strungken.]

Ao 1684

25 **Crösus**. Diese Opera brachte so wol einen neuen Componisten, als Poeten zu Wege. Der erste war Hr. Capellm. *Förtsch* oder *Fortius* nachmaliger Doctor medicinae, auch hochfürstl. bischöfl. Lübeckischer Hofrath und Leib-Medicus; der andere war der Herr Dr. *Lucas von Bostel* nachheriger Syndicus und endlich Bürgermeister in Hamburg. Alle vornehmen Leute kennen es gewiss.

26 **Das unmöglichste Ding**. Componirt von dem Hrn. *Förtsch*, ob aber das Poema auch von dem Hrn. von *Bostel* gewesen, kann man nicht gewiss sagen.

Ao 1685

Es lagen die Opern dieses Jahr über still

[In Hamburg wütheten dazumal die bürgerlichen Kämpfe und schon seit Jahren waren die Debatten über den Nutzen oder Schaden der Opern im Gange, die wir demnächst in einer besonderen Abhandlung schildern werden.]

(*II. Periode.*)

Die Herren Directeurs trenneten sich, und Herr Schott führte das Werk allein mittelst folgender Stücke

Ao 1686

27 **Cara Mustapha**, erster Theil. Musik vom Hrn. *Franck*. Poesie vom Hrn. von *Bostel*. Malerei vom Hrn. *Kempheurn*. Balletmeister waren die Herren *Rambour* und *Schachheid*

28 **Cara Mustapha**, ander Theil, mit welchem es eben also bestellet war

Weil aber die Stadt Hamburg zu dieser Zeit belagert wurde, mussten die Opern wiederum einhalten, bis Ao. 1688

[Durch einen Erlass des Senats vom 22. Januar 1687 wurden Aufführungen von Opern und sonstigen Spielen vorläufig ganz untersagt.]

[Hierzu handschriftlich von Mattheson hinzugesetzt

»Anno 1687 und

Von der theolog. Facultät zu Wittenberg

Von H. Joh. Friedr. Meyer, Hauptpastor zu St. Jacob in Hamburg

Von der Juristen-Facultät zu Wittenberg und auch

Von der theologischen und juristischen zu Rostock

Responsa pro legitimatione der Opera eingeholet worden. No. 7 10 11 16 11 25 27 und 18 haben zur Probe gedienet und keinen Widerspruch gefunden, ausser 17 und 18 in puncto pl... honesti auch 13 und 22 wegen heidnischer Götter und Buhlereien.«)

Ao 1688

29 **Alexander in Sidon**. Musik vom Hrn. *Förtsch*. Poesie ungewiss. Maler und Balletmeister wie auch a

30 **Eugenia**. Musik vom Hrn. *Förtsch*. Poesie vom Hrn. Lt. *Postel*

[Christian Heinrich Postel, welcher mit diesem Stücke seine bedeutende Thätigkeit für die Hamb. Opernbühne anfing, bearbeitete Eugenia nach einer italienischen Oper, die 1686 in Venedig aufgeführt wurde.]

31 **Polyeuct**. Musik vom Hrn. *Förtsch*. Poesie aber vom Hrn. *Elmenhorst* aus dem Französischen

[Die Tragödie von Corneille liegt zu Grunde; vor Elmenhorst war dieselbe schon von dem Hamb. Advokaten und späteren Domsyndicus A. Wygand übertragen. Moller Cimbr. II 1 975.]

(Fortsetzung folgt.)

Musikbrief aus München.

XCII

(Schluss.)

Die zuletzt bereits erwähnte Soirée des ausgezeichneten Streichquartettes der Herren Benno Walter und Genossen brachte am 47. December neben oft Gehörtem — dem A-moll-Quartette von Franz Schubert, in bester Erinnerung durch die Aufführungen von Joseph Walter und Jean Becker, und dem Quintett mit Clarinette von Mozart, dessen Larghetto häufig von Cello-Virtuosen gewählt wird — als Novitäten Streichquartett von einem Münchener Kinde, G. Rauchenecker. In dem melancholisch schwärmerischen Quartette von Schubert, dem ersten der noch zu seinen Lebzeiten erschienenen, befriedigte insbesondere der Vortrag und das Zusammenspiel des Andante. Nicht ohne die Besorgniss, dass das Sprichwort von der Geltung des Propheten in seinem Vaterlande nicht blos sich bewähren, sondern auch bestätigt erscheinen möchte, sah man dem Quartette Rauchenecker's, z. Z. Kapellmeisters in Winterthur und Sohnes eines hiesigen Musikers, entgegen. Allein schon der erste Satz, noch mehr aber der zweite verscheuchte unsere Sorge. Man sah sich nicht etwa einem Anfänger, sondern einem Meister gegenüber, der mit geläutertem Geschmacke und gediegener Technik nicht etwa sucht und experimentirt, sondern mit klarer und sicherer Hand in das Reich der Harmonie hineingreift, dem entschiedene Originalität innewohnt und dessen Werk, obwohl es dem letzten Satze etwas zurückgehend, mehr Befriedigung gewährte, als manche derartige neuere Composition der Herren Raff, Brahms u. s. w., welchen Empfindungen sich auch der lebhafteste Beifallsausdruck der Zuhörer anschloss. Das Quintett, von Mozart für seinen leichtlebigen Freund, den Clarinettisten Stadler, am 29. September 1789 componirt und am 22. December desselben Jahres in Wien zum ersten Male aufgeführt, ist in seiner ganzen Behandlung leicht und lose zusammengefügt, die Motive sind mehr anmuthig als bedeutend, auch ist ihre Durchführung nicht sehr ernst und tiefgehend, bei der schönsten Form und reizendsten Klangwirkung erscheint dieses Quintett, auf welches Andreas treffend den Goethe'schen Ausdruck anwendet, dem damals ganzes Wesen in reiner neuer Sein lebte, schwebe gegen die übrigen in G-moll, C-dur und C-moll nicht auf gleicher Höhe. Die Wiedergabe, unter Mitwirkung des Herrn Hofmusikers Ferdinand Hartmann, der auf seinem Instrumente einen milden seelenvollen Klang besitzt und dessen Töne ohne Vordringlichkeit zu einem wohlthuenden harmonischen Ganzen einzuordnen wusste, war eine vorzügliche.

Da hier nicht immer, wie in anderen Städten von musikalischer Bedeutung, lange aufgegebene Gewohnheit herrscht, während der Carnevals die Concertsaison zu unterbrechen, drängt sich kurz vorher noch Manches zusammen, was besser auf einen längeren Zeitraum vertheilt wäre. Die Vocalkapelle sang am 4. Januar das Programm ihrer zweiten Soirée mit der gewohnten Vollendung und Meisterschaft und wenn ich daraus einzelne Nummern als besonders ausgezeichnet hervorhebe, so geschieht es mit Rücksicht auf das hervorragende Interesse, welches dieselben schon als Compositionen an sich verdienten und fanden. Es sind dies zwei vierstimmige altdeutsche geistliche Lieder von A. Feltsch und F. Ebneisen, die Motette für zwei Chöre »Komm, Jesu, komm« von J. S. Bach, das doppelchörige »An die Sterne« von Schumann, drei Chorlieder von Brahms und der zwölfstimmige 42. Psalm von Bendl, sechsstimmige »Ave regina« von Palestrina war etwas gedehnt und drei italienische Volkslieder von Tauchner bedurften sehr des so reizenden Vortrages, um zu wirken. Die drei Chorlieder von Brahms scheinen neuerdings zu bekunden, dass der Meister mehr als Gesangscomponist denn als Instrumentalcomponist zu werken und es würde wenn, wenn die natürliche Beschränkung der menschlichen Stimme und ihre Behandlungsfähigkeit seiner oft überreichen Phantasie die nöthige Grenze ziehen. Herr Prof. Bärmann spielte auf einem neueren Bechstein-Flügel die einsätzige C-moll-Phantasie von Mozart sehr klar und gerundet; minder vermochte der Vortrag des Schumann'schen »Carnaval« zu entsprechen. Am meisten glückten hieraus die zarten und schwärmerischen Scenen, wie »Chiarina«, »Chopin«, »Reconnaissance«, dagegen mangelte der Humor bei »Pierrot«, »Arlequin«, »Coquette«, der Rhythmus bei »Valse noble«, die Klarheit in Folge übermässigen Pedalgebrauchs bei »Florestan« und dem Marsche, die Gedächtnisssicherheit bei »Paganini«. Zum Theil war Herr Bärmann auch ein Opfer des Auswendig-Spielen-Wollens.

Die dritte Quartett-Soirée am 8. Januar begann wieder mit Jos. Haydn, man muss den Haydn-Cultus unserer Quartettisten um so höher anschlagen, als nun bereits ein ganzes Jahr lang kein Musikstück dieses Classikers in den Abonnementconcerten vorgeführt wurde. Indessen entsprach der Vortrag des Dur-Quartettes Op. 64 Nr. 5 nicht in jeder Beziehung; das Tempo des ersten Satzes war vielleicht etwas zu langsam, jenes des letzten aber gewiss zu schnell, so dass, abgesehen von der mangelnden Klarheit, nicht einmal die Technik vollkommen ausreichen schien. Auch bedarf Jos. Haydn mehr eines breiten als engen und zartlichen Tones bei der Cantilene. Mendelssohn's Quartett Op. 13 in A-moll ist echt und ganz das Werk des schwärmerischen achtzehnjährigen Jünglings. Sein Motto ist das gleichzeitig componirte Lied mit Tonsetzers Texte: »Ist es wahr, dass du stets dort in dem Laubgang an der Weinwand meiner harrst und den Mondschein und die Sternlein auch noch um mich befragst? Ist es wahr? Sprich!« In »Was ich fühle, das begreift nur, die es mitfühlt und der treu mir ewig bleibt« Hierdurch ist die musikalische Auffassung des Quartettes vorgezeichnet, sie muss sehr schwärmerisch und möglichst frei im Takt und Rhythmus sein; namentlich war hier das Intermezzo zu langsam genommen worden. Das Ensemble zeigte sich bei beiden Werken als ein sehr gutes, wenn schon die zweite Geige manchmal etwas zu schüchtern auftrat. Einen ganz vollendeten Hochgenuss gewährte schliesslich die Aufführung des gerade 100 Jahre alten Mozart'schen Divertimento in B-dur, wobei sich dem Quartette Walter-Steiger-Thoms-Schöbel die Herren Sigler, Strauss und Waldbauer mit den Bässen Grundgewalt und zwei lustigen Hörnern zugesellten. Dieses Werk, welches ganz vorzüglich gegeben wurde, entzückte das Auditorium ausserordentlich.

Am 8. Januar schloss der hiesige Oratorienverein mit Mendelssohn's Oratorium »Paulus« in sehr guter Aufführung die Concertsaison. Das Werk entstand in den Jahren 1833—1836 (Mendelssohn begann es mit 24 Jahren) und wurde beim 18. niederrheinischen Musikfeste zu Düsseldorf am 22. Mai 1836 unter dem grössten Beifalle zum ersten Male aufgeführt. Es ist eines der berühmtesten Werke seines Meisters geworden und eines seiner bedeutendsten geblieben. Ungeachtet der zahlreichen anderen und geistreichen Oratorien, welche namentlich in den ersten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts von anderen Componisten verfasst wurden, und trotz der mit seinem jüngeren Bruder »Elias« aus dem Erscheinen »der Schöpfung« und »der Jahreszeiten« mit Recht den grössten Erfolg unter den Werken dieser Gattung gehabt. Nicht umsonst hat Mendelssohn als junger Meister vorzüglich J. S. Bach und G. F. Händel studirt; in der Zeit seiner vollen Reife zeigten sich die Früchte hiervon. Und je mehr in den letzten Jahrzehnten die Werke dieser beiden Altmeister bekannt werden, um so klarer erkennen wir, wie geistvoll es Mendelssohn aufzufassen und in seinen eigenen Werken zum Muster zu nehmen verstand, ohne dabei seine originelle Schaffenskraft irgendwie aufzugeben.

Das war ungefähr der Eindruck, welchen auch die jüngste Festaufführung wieder machte. Der zahlreiche Chor war so sicher und kräftig, als man nur wünschen konnte; er wurde offenbar mit Vergnügen seiner schönen Aufgabe gerecht. Das Orchester, aus k. Hofmusikern bestehend, war gleichfalls befriedigend, was bei der geringen Anzahl möglicher Proben nicht zum Mindesten der exacten und umsichtigen Leitung des Herrn Prof. Eberberger zu verdanken ist. Leider sind ein paar Nummern dem Rothstifte zum Opfer gefallen, welche man ungern vermissen musste. Auch die Soloparten waren sehr entsprechend besetzt: ausser zwei Vereinsmitgliedern, welche die Alt- und Tenorpartie recht verständig und ausdrucksvoll vertraten, haben Fräulein Kopf und Herr Niklischek mitgewirkt. Aus derselben Gesangschule, jener des Herrn Prof. Dr. Hertinger, hervorgegangen, erfreuten sie in gleicher Weise durch kunstsinnige Auffassung wie durch anerkannt correcten und warmen Vortrag.

Unser unsrickelbest Schmerzenskind, die Oper, hat seit einigen Wochen wieder mit theils selbstverschuldeten, theils unverschuldeten Unfällen aller Art zu kämpfen. Der Bassist Herr Bausewein, schon seit geraumer Zeit nicht mehr im Vollbesitze seines früher sehr markigen kraftvollen Organes, verlor plötzlich die Stimme ganz und es soll keine Aussicht auf Besserung vorhanden sein. Einstweilen behilft man sich damit, seine Rollen so gut es eben geht, anderweitig zu besetzen, wobei der ausgezeichnete Barytonist Herr Kindermann, welcher vor Kurzem seinen 61. Geburtstag feierte, vielfach aushelfen muss. Auch mehrere contractliche Urlaube wirken störend auf das Repertoire. Zwar wurde im Januar Auber's liebliche Oper »Maurer und Schlosser« neu einstudirt, aber so mittelmässig besetzt, als dass sie entsprechende Wirkung gemacht hätte. Grosse Mühe hat Herr Hofkapellmeister Levi, der seit den Tagen von Bayreuth ein Vollblut-Wagnerianer geworden ist, an die Neueinstudirung der »Meistersinger von Nürnberg« gewandt. Fräulein Weckerlin sang und spielte das »Evchen« reizend, Reichmann war ein würdiger »Hans Sachs«, Schlosser ein vorzüglicher »David« und Meyer ein genügender »Beckmesser«. Dass sich aber diese durch ihre Länge und Gedehntheit später wie überall ermüdende Oper nicht als Repertoirestück halten kann, ist schon dadurch bewiesen, dass die dritte Aufführung nur durch Ausbietung erhöhter Freibillete einigermassen anständig gefüllt werden konnte. Die hiesigen unverkürzten Aufführungen dauern von 6—12½ Uhr; bis die schönen Partien des dritten Actes beginnen, pflegt man daher schon ganz genussunfähig zu sein. Wir sehen voraus, dass die Oper nunmehr wieder für einige Jahre abgethan sein wird.

Vor Kurzem drohte dem hiesigen Musikleben ein schwerer Verlust durch Rheinberger's Berufung zum Director des in Folge einer äusserst liberalen Stiftung neu zu gründenden Conservatoriums zu Frankfurt a. M. Mit ihm würde der Oratorienverein an dem er nunmehr seit 12 Jahren unermüdliches und erprobtes Leiter, die k. Musikschule aber geradezu ihre beste und bedeutendste Kraft verloren haben, da Rheinberger einerseits als Lehrer längst bewährt, andererseits als Componist seinen Schülern ein Vorbild ersten Ranges und endlich als liebenswürdiger, biederer Charakter hochverehrt ist. Rheinberger's eigene Bescheidenheit, womit er sich nur eine kleine Erleichterung seiner Lehraufgabe erbat, und das freundliche umsichtsvolle Entgegenkommen des k. Ministeriums haben sein Verbleiben ermöglicht. Zu nicht geringer Freude Aller, die ihn kennen. Rheinberger, welcher als Componist sein Op. 100 eben vollendet und im frischesten Mannesalter steht, wird nun Musse haben, neben anstrengenden Berufsgeschäften seiner erfolgreichen und bedeutsamen Compositionsthätigkeit noch wie vor zu obliegen. Mit diesem aufrichtigen Wunsch sei mein gegenwärtiger Musikbrief geschlossen, eingangs dessen einen der hervorragendsten Rheinberger'schen Werke zu würdigen Gelegenheit war.

Berichte

Göttingen, Mitte März.

(Schluss.)

Das letzte abonnirte Concert war in seiner äusseren Einrichtung ebenso dem zweiten, nur die Programmnummern waren andere. Es spielten wieder unter ausserordentlichem Beifall des sehr zahlreich versammelten Publikums die Pianisten Herren Gebrüder Willi und Louis Thern aus Pest. Ueber ihre Leistungen habe ich mich in meinem letzten in Nr. 4 dieser Blätter enthaltenen Berichte ausgesprochen und verweise auf ihn. Hinzufügen will ich nur, dass die Zusammengehörigkeit ihres Spieles völlig ebenbürtig waren. Es wurden u. A. noch Schumann's herrliche Variationen für zwei Claviere zu Gehör gebracht. Mit der Singakademie führte nun Herr Hille drei interessante schottische Volkslieder für gemischten Chor bearbeitet. Wie ich auf speciell eingezogene Erkundigung von einem Vereinsmitgliede erfuhr, ist die Bearbeitung vom Concertgeber. Warum war dies auf dem Programm nicht angegeben? Doch wohl nicht gar aus Bescheidenheit! Die wäre durchaus unangebracht. Ich wandte mich nun der angeführten Quelle nach die Partitur der Lieder zu verschaffen und traf nun dort, dass eine stattliche halbe wälischer, irischer und schottischer Volkslieder, 24 an der Zahl, für gemischten Chor bearbeitet und herausgegeben sind von E. Hille und H. Kestner (bei Nagel in Hannover). Nachdem ich nunmehr alle 8 Hefte genauer gelernt, habe ich den Wunsch, demnächst ausführlicher über die Sammlung sprechen zu können, mit Erlaubniss der geehrten Redaction in dieser Zeitung. Meines Wissens besitzen wir eine so umfangreiche Sammlung dieser Art nicht weiter. Ausserdem gelangten in dem Concert noch zwei Lieder für Frauenstimmen von E. Hille zum Vortrage, von denen besonders das humoristisch gehaltene zweite »Der Mädchen Frühlingslied« gefiel.

Das Florentiner Streichquartett der Herren Becker, Masi, Chiostri, Hegyesi liess sich auch in diesem Winter wieder hören und zwar mit Schubert's Dmoll-Quartett (Nachgel. Werk), Haydn's Quartett Op. 74 Nr. 6 G moll und Beethoven's Quartett Op. 71 Esdur. Der erste Satz des für mich neuen Werkes von Schubert ist wenig bedeutend, die anderen drei Sätze nehmen in steigendem Maasse das Interesse in Anspruch. Es fehlte den trefflichen Künstlern nicht an Beifall und Rufen. Ihr Ensemble ist immer bewunderungswürdig; in Bezug auf Auffassung des einen oder andern Theils liesse sich mit ihnen streiten. Manches könnte wohl aus der Tiefe hervorgeholt und bewusster wenigen eingeprägt vorgetragen zu werden. Die meisterhafteste Technik, sie ist doch immer nur Mittel zum Zweck, man ist bei dieser Gattung von Musik, wohl aber nicht hoch genug anzuschlagen.

Auch der Concertunternehmer Herr Hofmann aus Leipzig trat wieder bei uns ein und führte uns die Concertsängerin Frl. Anna Lankow aus Dresden, die Pianistin Miss Clara Muller aus London, den Concertsänger Herrn Schnegraf aus München und den Concertmeister Herrn Benno Walter ebenfalls aus München vor. Ich habe nach dem Besuch seiner Concerte zu urtheilen, keine brillanten Erfolge. Freilich wurde er auch nicht mit berühmten Namen auf — und solche vielleicht nicht mehr zu haben? Mehr oder minder tüchtig waren übrigens die Vorgeführten alle. Frl. Lankow besitzt eine schöne Stimme, Mezzo-Sopran etwa, und zeigte im Vortrage einer Arie aus Odysseus von Bruch und Liedern von Schumann, Franz und Hiller auch gute Schule, aber der Gesang ist nicht durchgeistigt genug, er lässt kalt. Miss Muller's Technik ist sehr anerkennenswerth; ihr Stilgefühl spielt die Dame aber noch nicht, das zeigte die Ausführung ihres Parts in Beethoven's Kreutzer-Sonate; auch hat sie, scheint es, Neigung, die Tempi zu übereilen, was sich bei den Solostücken von Schumann, Liszt und Wagner-Tausig besonders auffällig aber bei dem Andur-Walzer von Chopin herausstellte, der kaum zu verstehen war. Da die Dame noch jung ist, kann sie sich noch recht ziehen oder ziehen lassen. Herr Schnegraf sang die Arie »Schon eilet froh der Ackersmann« aus den Jahreszeiten von Haydn, ein Lied von Mendelssohn und die Adelaide von Beethoven. Das Schöne sowie der ungekünstelte Vortrag des Sängers sind zu loben, erwärmen kann sein Gesang jedoch kaum, dazu ist er

so wenig innerlich Beichi. Seine Vorträge wurden bei s indem nicht ohne Beifall aufgenommen. Die bedeutendste Kraft war jedenfalls Herr Walter. An der von ihm ausgeführten Gegenpartie in der Kreutzer-Sonate wüsste ich nichts auszusetzen. Nur schade, dass er von den Clavierspielern nicht eingehender unterstützt wurde. In einer Phantasie von Ernst, deren musikalischer Gehalt übrigens wenig besagen will, Schnitt sich sein schöner Ton und seine brillante und sichere Technik gehörig entfalten. Der treffliche Künstler erntete reichen Beifall, verbunden mit Hervorruf, dessen sich darnach, als die Zuhörer durch Herrn Walter mehr erwärmt worden waren, auch die beiden Damen zu erfreuen hatten.

In kleinem [illegible] Saale gab Herr Fröhlich, unser erster Clavierlehrer, wieder eine musikalische Soirée. Auch dieser war ich wie der im vorigen Winter von ihm gegebenen beizuwohnen verhindert. Ich möchte jedoch aufführen, was mir aber so mitgetheilt ward. Ueber die Concertsängerin Fräulein Maria Kraidenstein aus Erfurt sind die Meinungen getheilt. Die Einen meinen, ihr Gesang packe nicht, auch sei die Stimme nicht gerade sehr frisch mehr, sie trage aber gut vor und singe sicher und schulgerecht. Die Anderen geben ihr in vollem Lobe etwas mehr. Sie hat die im 18. Psalm von Mendelssohn und Lieder von Franz, Schubert und Schumann gesungen und sich noch und noch ganz ansehnlichen Beifall erwirbt. Was genannten Psalm und das Schicksalslied von Brahms betrifft, so seien beide [illegible] der kleinen Anzahl Sänger wegen und weil sie nur vom Clavier begleitet wären, weniger zur Geltung gekommen als die Chorlieder Schumann's Zigeunerleben und »Es ist verrathen« aus dem spanischen Liederspiel von Schumann, deren Vortrag gelungen gewesen und am meisten angesprochen habe. »Spatherbstlied«, ein Lied für gemischten Chor, vom Concertgeber componirt, sei beifällig aufgenommen worden. Und endlich meinte man, dass durch ein paar Instrumentalvorträge das Programm nicht unerheblich gewonnen haben würde.

Leipzig, 17. März.

Sonnabend, den 10. März, fand die vierte und letzte Abendunterhaltung für Kammermusik im Saale des Gewandhauses unter Herrn Concertmeister Schradieck's Oberleitung statt. Es wurde uns außer Haydn's Quartett (B-dur Op. 17 Nr. 3) und Beethoven's Quintett für Streichinstrumente (C-dur Op. 29) durch ein Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell (C-moll Op. 3) von Richard Kleinmichel vorgeführt, in welchem der aus dem Leipziger Conservatorium gebildete Componist den Clavierpart selbst spielte und sich bei dieser Gelegenheit als fertiger Pianist erwies. Ein Gleiches ist von dem Componisten nicht zu sagen. Seine Arbeit trägt trotz des beigemischten Humors nicht so sehr das Gepräge eines künstlerischen Gährungsprocesses und der Zerrissenheit an sich. Die Ideen geben für ein Kammermusikwerk zu wenig und kleine Steigerungen hervor und scheinen sich auch nicht in einem solchen. Sie erscheinen, wenn auch mehr oder weniger geschickt, so doch immerhin als lose zusammengestellt (?) oder, die der inneren organischen Einheit ermangeln, wie solche durch einen einzigen verständnißvollen Blick in den Bereich der bildenden Kunst in denen es vor Allem auf Rundung und Klarheit der Gestaltung ankommt, so leicht erkannt werden könnte. Dem sonst mit grossem Fleisse gearbeiteten Trio fehlt es an zwei Dingen: an stilistischer Geschlossenheit und — an eigentlicher Neuheit der Gedanken, was die ablehnende Haltung des Publicums erklärlich macht. Um so freudiger sahen letzteres das Beethoven'sche Quintett entgegen, durch das reich gespendeten Beifall zugleich seinen Dank für die im Laufe der diesen 1876—77 gebotenen Genüsse in den Quartettunterhaltungen aussprechend.

Dienstag, den 13. März beschloss mit seinem schönen Concerte der Musikverein Euterpe sein diesmaliges Wirken durch die Vorführung folgender Orchesterwerke: Pastoralsymphonie von Beethoven, Andante mit Variationen für Streichorchester und zwei Hörner (aus dem Divertimento in D Op. 334) von W. A. Mozart und Ouvertüre zu der Oper »Euryanthe« von C. M. v. Weber. Zwischen diesen Orchesterwerken standen als Solonummern: Arie »Ach ich fühl's« aus der Oper »Die Zauberflöte« von W. A. Mozart, Concert (G-moll) für Pianoforte mit Begleitung des Streichorchesters von J. S. Bach und Lieder mit Pianoforte: 1) »Die Lotosblume« von R. Schumann, 2) »Mild wie ein Lufthauch« von F. Liszt, 3) »Haidenröslein« von F. Schubert, und 4) als Zugabe »Der Kreuzritter im Thal« von E. Marschner. Die Gesänge wurden von Frau Koch-Bossenberger, kgl. Hofopernsängerin aus Hannover vorgetragen. In dieser Dame möchten wir hie Bekanntschaft einer Sängerin, welche uns durch ihre ausgezeichnete Kunstfertigkeit manches Mittelmässige, was die Euterpeconcerte des letzten Jahres in gesanglicher Beziehung brachten, vergessen zu machen vermochte. Schöne Stimmmittel, tüchtige musikalische Schulung und durchgeistigte, poesievolle Auffassung, das waren die künstlerischen Requisiten, welche Frau Koch-Bossenberger ins Feld stellte und mit denen sich dieselbe hier zugleich die entschiedensten Siege zu erringen vermochte. An die Leistungen genannter Dame schlossen sich die des Herrn Kapellmeister Treiber in Bach's Pianofortconcerte würdig an, denn auch bei ihm verband sich die nöthige technische Kunstfertigkeit mit durchgeistigter Auffassung zu vollkommener Harmonie. Wie haben es schon oft an dieser Stelle ausgesprochen, dass die Leistungen des Euterpeorchesters unter der rumlichen Leitung des Herrn Treiber sich in vielen Punkten gehoben haben. Ebenso lässt ein Rückblick auf die Programme des Winterhalbjahrs 1876—1877 den Geschmack und die solide künstlerische Richtung des derzeitigen Dirigenten der Euterpeconcerte erkennen. An grösseren Orchesterwerken kamen hier Aufführung: Symphonien Nr. 6 F-dur (Pastorale), Nr. 7 A-dur, Nr. 8 F-dur von Beethoven, Nr. 4 B-dur, Nr. 3 Es-dur von Robert Schumann, H-moll (unvollendete) von Franz Schubert, Nr. 5 E-dur (Lenore) von Joachim Raff und F-dur von Hermann Goetz. Desgleichen die Ouvertüren: C-dur Op. 138 zu »Leonore« (Nr. 1) von Beethoven, zu »Iphigenie auf Tauris« von Gluck, E-dur mit dem Schlusse von Richard Wagner, zu »Euryanthe« von C. M. v. Weber, zu »Der römische Carneval« von Hector Berlioz und zu Shakespeare's »Die Zähmung der Widerspenstigen« von J. Rheinberger. An anderen Orchesterwerken gelangten zu Gehör: Suite in D-dur von J. S. Bach, Variationen über ein Thema von Haydn von Joh. Brahms, der Venusberg Bacchanale von Richard Wagner, Suite Nr. 3 in E-moll von Franz Lachner, »Phaëton«, symphonische Dichtung von C. Saint-Saëns, Concert in G-moll mit zwei obligaten Violinen und Violoncell von G. F. Händel, Andante mit Variationen aus dem Divertimento Nr. 3 D-dur (für Streichorchester und zwei Hörner) von W. A. Mozart, Serenade Nr. 3 G-moll von Rob. Volkmann, Serenade Nr. 3 G-dur von Rob. Fuchs und endlich noch die »Phantasie« für Pianoforte, Soli, Chor und Orchester von Beethoven. — Als Solisten traten auf: a) als Pianisten die Frl. Anna Mehlig (Stuttgart), Clara Mellor (London), die Herren Professor [illegible] (Cöln) und Kapellmeister With. Treiber (Leipzig); b) als Violinisten die Herren Prof. Ed. Rappoldi (Berlin), Gerhard Brassin (Dresden) und Concertmeister Aug. Raab; c) als Violoncellist Herr L. Lebeck (Sondershausen); d) Sänger: Frau Marie Heerlitz (Dessau), Marie Kalenbach-Lissmann (Leipzig), Julie Koch-Bossenberger (Hannover), Fräulein Auguste Redeker (Leipzig), Marie Beck (Magdeburg), Dora Hanselbeck (Leipzig), Gustav Bonn (Hamburg) und endlich die Herren Lissmann (Leipzig), Walther Pielke (Leipzig) und Carl Link (Dresden). Von den angeführten Compositionen erlebten die von Raff, Goetz, Rheinberger, J. S. Bach, Brahms, R. Wagner, F. Lachner, Saint-Saëns, Händel, Mozart, Volkmann und Rob. Fuchs in der »Euterpe« ihre erste Aufführung.

Das Programm zu dem zwanzigsten Gewandhausconcerte hatte ebenfalls einen recht beschaulichen Charakter und war insofern dem im sechzehnten Concerte entgegengesetzt, als es von leicht kleinerer Tonwerke von überwiegend freundlichem und anmuthigem Charakter nannte. Ebenso stand Haydn's Symphonie Es-dur Nr. 1 der Breitkopf und Härtel'schen Ausgabe; darauf folgte Arie von Jommelli »Nordtraut der munteren Vogel Lied« von G. F. Händel, sodann Concert (C-moll) für Pianoforte von W. A. Mozart. Im zweiten Theile waren genannt: Entr'act aus »Medea« von Cherubini, Lieder mit Pianoforte: a) »Pastorelle« von Joseph Haydn, b) »Sei hen Stiefmütterchen im Garten« von Carl Reinecke, c) »Morgenlied« von Franz Schubert, Concertstück für das Pianoforte von Carl Reinecke und Ouvertüre »Meeresstille und glückliche Fahrt« von Felix Mendelssohn Bartholdy. Die Claviervorträge hatte Herr Kapellmeister Reinecke, die Gesangvorträge Frau Schimon-Regan übernommen. Nicht allein die Nummern des Programms selbst, sondern auch die Art des Vortrags beider Solisten stimmten so herrlich zu einander, dass der Gesammteindruck des Concertes ein überaus harmonischer und freundlicher war.

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 4. April 1877. Nr. 14. XII. Jahrgang.

Inhalt: Ueber Gesang und Registerbildung. — Mattheson's Verzeichniss Hamburgischer Opern von 1678 bis 1728, gedruckt im »Musikalischen Patrioten«, mit seinen handschriftlichen Fortsetzungen bis 1751, nebst Zusätzen und Berichtigungen. (Fortsetzung.) — Anzeigen und Beurtheilungen (Lieder und Gesänge von Eduard Bernsdorf). — Berichte (Leipzig). — Anzeiger.

Ueber Gesang und Registerbildung

von
Dr. med. J. Michael in Hamburg.

(Mit einer autogr. Tafel.)

I.
Einleitung.

Wenn in einer eigentlich rein musikalischen Angelegenheit ein Laie und zwar ein solcher, der noch nicht einmal auf den Namen eines musikalischen Dilettanten Anspruch hat, das Wort ergreift, so ist es wohl mehr als billig, dass er sein Recht dazu in irgend einer Weise documentirt. Dieser Aufgabe möchte ich in einigen einleitenden Worten zu genügen suchen.

Es hatte sich schon seit langer Zeit in ärztlichen wie in musikalischen Kreisen der Wunsch geltend gemacht, das Stimmorgan nicht nur an der Leiche und an Thieren, denen man den Kehlkopf blossgelegt, zu studiren, sondern dasselbe auch am gesunden und kranken Menschen in seiner Function zu beobachten, da man mit Recht von einer solchen Beobachtung sich grossen Gewinn für die Physiologie dieses Organs, sowie für die Erkenntniss und Heilung seiner Krankheiten versprach. Seit dem Anfang dieses Jahrhunderts wurden von verschiedenen Aerzten mehr oder weniger unvollkommene Versuche gemacht, den Kehlkopf mit Spiegeln oder Prismen zur Anschauung zu bringen. Den Ruhm aber, diese Aufgabe zu lösen, blieb einem Musiker vorbehalten, dem bekannten Gesanglehrer Garcia, der im Jahre 1855 der Royal society in London eine Abhandlung unter dem Titel »Physiological observations on human voice« vorlegte. Indem er eine Methode beschrieb, vermittelst getheilter Spiegel den Kehlkopf zu beleuchten und zugleich das Bild desselben aufzufangen. In derselben Schrift theilte er die Ergebnisse seiner auf diese Weise gewonnenen Beobachtungen über Stimme und Gesang mit. Diese Garcia'sche Methode ist in fast unveränderter Form bis jetzt erhalten geblieben und hat sich, nachdem Czermak und Türck ihre grosse Bedeutung für die Heilkunst dargethan, in weniger als zehn Jahren unter dem Namen Laryngoskopie in der ganzen Welt verbreitet zum Heile der leidenden Menschheit.

Nun aber ist es eine Pflicht der Dankbarkeit für uns Aerzte, dass wir die Ergebnisse von Studien, die mit dem Geschenk eines Musikers von uns angestellt wurden, soweit sie ein musikalisches Interesse haben, auch dem Urtheil der Musiker unterbreiten. Und in diesem Sinne auch mein Weniges beizutragen, ist der Zweck dieser Abhandlung, deren Inhalt einige Beobachtungen bilden, welche ich als Assistent an der Klinik für Halskrankheiten des Dr. Schrötter in Wien zu machen Gelegenheit hatte.

II.
Anatomie und Physiologie des Stimmorgans.

Zum Verständniss der Tonbildung ist die Kenntniss der Anatomie und Physiologie des menschlichen Stimmorgans erforderlich. Da die Leser dieses Blattes durch den am Ende des vorigen Jahres in demselben erschienenen Aufsatz von Bleuchard (Nr. 37, 40, 41, 42) Gelegenheit gehabt haben, sich über diese Dinge zu unterrichten, so kann ich mich hier auf das für meinen Gegenstand wichtigste beschränken und werde das Uebrige nur andeutungsweise berühren.

Der Stimmapparat des Menschen ist nach dem Princip der sogenannten membranösen Zungenpfeifen construirt. Unter Zunge im akustischen Sinne versteht man eine elastische Platte, welche in der Bahn am Rohr fast genau anschliesst, aber so angebracht ist, dass durch jede Veränderung ihrer Lage die Spalten zwischen ihrem Rande und dem Rande des Rohres vergrössert werden. Durch einen genügend starken Luftstrom werden die Ränder der Zunge und die hindurchstreichende Luft in Schwingungen versetzt, was zur Entstehung eines Tones Veranlassung giebt. Die Zunge kann eine starre Platte sein, wie bei den Zungenpfeifen der Orgel, oder kann aus einer gespannten elastischen Membran bestehen, welche wiederum so über die Oeffnung gespannt sein kann, dass sie nur in der Mitte einen Spalt lässt. Letztere Art ist die durch die beiden Stimmbänder mit der Stimmritze gebildete membranöse Zunge des Kehlkopfs. Zu unser Zungenpfeife gehört ausserdem das die Luft zuführende Windrohr, die Luftröhre mit ihren Verzweigungen und das schallverstärkende Ansatzrohr, bestehend aus Schlund, Nase und Mund. In Bezug auf die letzteren kann ich auf die oben erwähnte Arbeit verweisen. Auf den Kehlkopf selbst muss ich jedoch etwas genauer eingehen, als dort geschehen.

Der Kehlkopf (Fig. 1) besteht aus drei Wänden, welche einen Hohlraum begrenzen, der nach oben in die Schlundhöhle, nach unten in die Luftröhre (Fig. 1 L) sich fortsetzt. Die Mannigfaltigkeit seiner Leistungen wird durch einen ziemlich complicirten Bau ermöglicht. Er besteht, abgesehen von dem in seinem Schutz bestimmten Kehldeckel (Fig. 1 E) aus vier Knorpeln: dem Grundknorpel oder Ringknorpel (Fig. 1 R Fig. 2), den Stellknorpeln oder Giessbeckenknorpeln (Fig. 1 G Fig. 3), dem Spann- oder Schildknorpel (Fig. 1 S Fig. 4). Der Grund- oder Ringknorpel hat die Gestalt eines Siegelringes, auf dessen nach hinten stehender Platte (Fig. 4 p) zwei kleinere

dreieckige Knorpel, die Stellknorpel (Fig 2) sitzen. Sie führen ihren Namen von ihrer Function, die Stellung der Stimmbänder gegen einander zu verändern. Beide gegeneinander gedrückt haben etwas Aehnlichkeit mit der Schnauze einer Giesskanne, weshalb sie auch den Namen Giesskannenknorpel führen. Der grösste Knorpel ist der Spann- oder Schildknorpel (Fig 3). Er besteht aus zwei viereckigen Platten, die einen nahezu rechten Winkel mit einander bilden. Der Vereinigungspunkt dieser beiden Platten ist am oberen Ende sichtbar und wird der Adamsapfel genannt (Fig 2 a, Fig 3 a). Oben und unten besitzt jede Platte einen stabförmigen Fortsatz, das untere Horn (Fig 1 ..., Fig 2 ...), der durch eine Gelenkfläche mit dem seitlichen Theil des Grundknorpels verbunden ist. Zwischen der inneren Fläche des Spannknorpels und den Stellknorpeln sind zwei sehnige Bänder ausgespannt, die Stimmbänder (Fig 5 St, Fig 7 u. 8 St). Sie sind die eigentlichen Erzeuger der Töne. Die Knorpel, wie die noch zu besprechenden Muskeln haben nur die eine Aufgabe, Form, Spannung und Stellung der Stimmbänder in zweckentsprechender Weise zu bilden oder zu verändern. Der von den Stimmbändern begrenzte lineare Raum heisst die Stimmritze (Fig 7 u. 5 St). Werden die Knorpel und die Stimmbänder durch keine Kraft in ihrer natürlichen Stellung gegen einander beeinflusst, so hat dieser freie Raum die Gestalt eines spitzwinkligen Dreiecks. Eine solche Gestalt hat stets die Stimmritze des todten oder vollständig gelähmten Kehlkopfs, weshalb diese Stellung von den Aerzten als die Cadaverstellung bezeichnet wird (Fig 8). Bei dem Gesunden ist dieselbe dann vorhanden, wenn von dem Kehlkopf keine eigene Arbeit verlangt wird, sondern er nur die Aufgabe hat, die ein- und ausströmende Luft ungehindert passiren zu lassen, also beim ruhigen Athmen.

Zur Erzeugung von Tönen muss aber der Kehlkopf aus einem einfachen Rohr in eine Zungenpfeife verwandelt werden. Es müssen deshalb die Stimmbänder bis auf einen schmalen Spalt einander genähert und gespannt werden. Zu diesem Zwecke müssen gewisse Bewegungen der Knorpel und der Stimmbänder selbst vollzogen werden. Die Träger aller Bewegungen sind hier wie überall im thierischen Organismus Fleischbündel, denen die Eigenthümlichkeit zukommt, dass sie sich auf den Reiz des Willens zusammenziehen und verkürzen und auf diese Weise ihre beiden Endpunkte einander nähern oder, wenn einer derselben fixirt ist, den andern zu ihm hinziehen. Diese Organe führen den Namen Muskeln. Sind zwei oder mehrere dieser Muskeln in der Weise angebracht, dass sie einander entgegengesetzt wirken, so können sie ihren gemeinschaftlichen beweglichen Endpunkt durch gemeinsames Wirken in einer bestimmten Stellung fixiren. Solcher Muskeln besitzt der menschliche Kehlkopf neun: vier paarige und einen unpaarigen. Das Oeffnen der Stimmbänder besorgt ein Muskelpaar, welches die hinteren Anheftungspunkte der Stimmbänder nach aussen dreht. Der Verschluss und die Spannung der Stimmbänder wird in verschiedenen Modificationen durch die übrigen ausgeführt. Als wichtigstes Muskelpaar sind hier zu nennen die Einwärtsdreher der Stellknorpel, welche die Anheftungspunkte der Stimmbänder an die Stellknorpel an einander drängen. Wirkt dieser Muskel allein, so hat die Stimmritze die Gestalt einer 8 (Fig 9), da diese Anheftungspunkte nicht ganz am hintern Ende der Stimmritze liegen, sondern mehrere Millimeter von derselben. Der Theil der Stimmbänder, welcher hinter dieser Vereinigungsstelle liegt, wird der knorpelige Theil der Stimmbänder genannt, als von den Stimmfortsätzen des Stellknorpels gebildet im Gegensatz zum vorderen membranösen Theil (Fig 3 St/r, Fig 9 St/r). Die Stimmbänder selbst sind dann noch erschlafft und der Rand eines jeden bildet noch keine gerade Linie, sondern ist concav. Ein zweites Muskelpaar liegt in der Substanz der Stimmbänder selbst eingebettet, entspringt von dem erwähnten Ansatzpunkt an die Stellknorpel und setzt sich an den Spannknorpel. Sobald dieses Muskelpaar in Action tritt, rollt es die Stimmbänder gerade, indem es die sehnigen Ränder vor sich herschiebt, so dass jetzt die Stimmritze eine gerade Linie bildet bis auf ein noch offenes Dreieck an dem hinteren Ende (Fig 10), welches durch einen andern Muskel, der die Fähigkeit besitzt die Stellknorpel an einander zu drücken, ebenfalls geschlossen wird. Jetzt ist der vollständige Verschluss hergestellt (Fig 7). Es fehlt nur noch die zur Erzeugung höherer Töne nothwendige Spannung der Stimmbandränder. Dies ist die Function des letzten Muskelpaares, der Stimmbandspanner. Sie erfüllen diese Aufgabe, indem sie den Spannknorpel in solcher Weise bewegen, dass sich die hinteren Ansatzpunkte der Bänder von den vorderen um einige Millimeter entfernen und auf diese Weise die Bänder spannen (Fig 5).

Bis zu einem bestimmten Grade verlangt die Production irgend eines Tones Spannung und Verschluss der Stimmbänder und ist nur ein einziger der erwähnten Muskeln vollständig gelähmt, so ist gar keine Tonbildung möglich. Die Sprache solcher Kranken ist ein leises, kaum verständliches Geflüster. Glücklicherweise sind so vollständig ausgebildete Lähmungen eine verhältnissmässig seltene Erscheinung; unvollkommene Function einzelner Muskeln gehört dagegen zu den häufigsten Kehlkopferkrankungen. Eine grössere Anzahl solcher Patienten bot mir Gelegenheit, die durch solche Zustände herbeigebrachten Gesangsanomalien zu studiren und zugleich eine Theorie über die physiologische Bildung der einzelnen Gesangregister zu construiren. Bei dieser Arbeit bin ich von einer Wiener Gesanglehrerin, Frau Prof. Prochaska, in der freundlichsten Weise unterstützt worden.

III

Zwei neue Methoden zum Studium der Gesangsphänomene und deren Ergebnisse

Das, was uns die Beobachtung mit dem Kehlkopfspiegel über den Gesang lehrt, ist in gewisser Weise unvollständig. Er zeigt uns den Effect, den das Zusammenwirken von Muskelgruppen hervorbringt. Das, was der einzelne Muskel im concreten Falle leistet, kann nur theoretisch construirt werden. Das Bild, das der Kehlkopfspiegel während des Singens der Bruststimme zeigt, ist freilich von dem der beiden anderen einigermassen verschieden. Mittel- und Kopfstimme dagegen geben das gleiche Bild. Diese Thatsache verleitete Mandl zu dem Ausspruche, dass es eigentlich im Kehlkopf nur zwei Register gebe, dass aber die Musiker noch ein drittes annehmen, das sich jedoch vom zweiten nur durch eine etwas verschiedene Resonanz der Rachenorgane unterscheide. Jeder Musiker aber weiss, dass die Kopfstimme eine von der Mittelstimme vollständig verschiedene Klangfarbe hat, die wohl kaum durch eine etwas veränderte Resonanz allein hervorgebracht sein kann. Ausserdem kann jeder Sänger, der überhaupt im Stande ist, mit dem Kehlkopfspiegel im Munde zu singen, sowohl Mittel- als Falsetstimme während dieser Procedur hervorbringen, während also der den weichen Gaumen zurückdrängende Spiegel den Stimmrachenraum abschliesst und so jede Veränderung in der Resonanz absolut ausgeschlossen ist. Ebenso wenig wie die Spiegeluntersuchungen sind Experimente an Thieren, denen die einzelnen Muskeln durchschnitten wurden, geeignet, über diese Punkte Licht zu verbreiten, denn für das Studium des Gesanges sind wir auf die freiwillige Mitwirkung intellectuell begabter Untersuchungsobjecte angewiesen.

Um den Antheil der einzelnen Muskeln an einer musikalischen Leistung experimentell zu bestimmen, sind zwei Methoden denkbar. Wir können erstens versuchen, durch irgend

welche Manipulationen die Wirkungen einzelner Muskeln zu verstärken, abzuschwächen oder aufzuheben und aus dem Erfolg dieses Experimente auf seine Bedeutung zu schliessen. Wir können zweitens, wie bereits erwähnt, musikalische Prüfungen bei solchen Personen vornehmen, bei denen einzelne Muskeln in ihrer Function herabgesetzt sind, und ebenso, wie man aus den Folgen krankhafter Veränderungen gewisser Hirntheile deren normale Function bestimmt hat, auch hier aus dem bei kranken Zustande Fehlenden auf das im gesunden Vorhandene schliessen. Endlich wäre es nothwendig, die aus diesen Thatsachen gezogenen Schlüsse, soweit dies möglich, durch Versuche an der Leiche zu controliren.

Die erste der genannten Methoden in Anwendung zu ziehen gelang mir nur bei einem einzigen Muskel, freilich bei einem der wichtigsten, dem Stimmbandspanner. Es ist nämlich möglich, durch einen leichten Druck, den man auf den Adamsapfel ausübt, diesen Muskel vollständig ausser Wirksamkeit zu setzen; drückt man dagegen auf den dicht unterhalb des Adamsapfels liegenden Ringknorpel, so wird dadurch die Wirkung des Stimmbandspanners um ein Bedeutendes erhöht. In Fällen, wo derselbe gelähmt ist, kann sie auf diese Weise künstlich ersetzt werden.*)

Derartige Versuche an Gesunden haben mir folgende Resultate ergeben:

a) bei Druck auf den Ringknorpel. Giebt man einen Ton der Mittel- oder Fistelstimme an und hält denselben aus, so erhöht sich beim Druck der Ton, beim Nachlass desselben vertieft er sich.

Giebt man einen tiefen Brustton an, so wird derselbe beim Druck noch tiefer. Singt man die möglichst hohen Töne des Fistelregisters und übt dann die Compression, so kann man zwei bis drei halbe Töne höher singen, als ohne dieselbe möglich wäre, und zwar ohne dass für jede weitere Erhöhung eine Verstärkung der Compression nöthig wäre. Zur Bestätigung dieser Thatsachen führe ich die Ergebnisse einiger Untersuchungen an Sängern an.

Herr I. K., 19 Jahre alt, Bariton, Stimmumfang $G-\bar{f}$, bei Compression bis $\bar{\bar{g}}$.

Herr K. S., 20 Jahre alt, Bassist, von $B-\bar{e}$, bei Compression bis $\bar{g}$.

Fräul. M. L., 16 Jahre, Mezzosopranistin von $a-\bar{\bar{h}}$, bei Compression bis $\bar{\bar{cis}}$.

Fräul. M. H., 14 Jahre alt, Sopranistin von $b-\bar{\bar{c}}$, bei Compression bis $\bar{\bar{d}}$.

Nur in einem einzigen Fall ist es mir nicht gelungen eine Tonerhöhung zu produciren, indem bei einer jungen, etwas nervösen Sängerin die Stimme fast ganz versagte, sobald der Kehlkopf berührt wurde. Ueberhaupt gelingt bei Damen das Experiment besser, wenn sie nach Angabe den Druck selbst ausüben.

Zum Hervorbringen dieser Wirkung genügt ein leichter Druck mit dem Zeigefinger auf die betreffende Stelle; derselbe ist für den Untersuchten mit keinerlei Schaden oder Unannehmlichkeit verknüpft. Bei dem Experiment mit den tiefen Tönen muss der Kopf herabgebeugt werden.

*) Die anatomische Erklärung des Zustandekommens dieser Erscheinungen würde für den Leserkreis dieser Blätter wieder zu ungemein noch verständlich. Ebenso kann ich an dieser Stelle die Versuche an der Leiche [illegible] Resultate sprechen, nicht [illegible] mittheilen. Denjenigen, welche an diesen Dingen besonderes Interesse nehmen, verweise ich auf meine Arbeit: »Zur Physiologie und Pathologie des Gesanges« in der Berliner klinischen Wochenschrift 1876 Nr. 46 und 47.

b) Druck auf den Adamsapfel. Töne der Mittel- und Bruststimme werden durch denselben vertieft. Töne der Fistel können während dieser Art der Compression nicht angegeben werden, und giebt man sie vorher an, so verschwinden sie, sobald der Druck ausgeübt wird. Diese Art des Druckes muss aber etwas stärker ausgeübt werden als die vorige.

Versuche an todten Kehlköpfen haben mich ausserdem gelehrt, dass den Stimmbandspanner den im Stimmband liegenden Schliessmuskel zum Theil ersetzen kann. Dieser richtet, wie erwähnt, den Stimmbandrand gerade, wenn er sich zusammenzieht. Wird aber das im erschlafften Zustand convexe Band durch einen starken Zug in der Längsrichtung gespannt, so wird er ebenfalls sich in eine gerade Linie verwandeln. Die schlaffen an zwei Enden befestigten Seil kann man spannen, wenn man es verkürzt, aber auch, wenn man seine beiden Endpunkte von einander entfernt.

Gesangprüfungen an Patienten mit leichten Lähmungen derselben ausgeführt ergaben folgende Resultate: Bei Lähmung des Spanners fehlte das Kopfregister, bei Lähmung der Stimmbandmuskeln (Fig. 8) das Mittelregister, endlich bei Lähmung des Zusammendrückers des Stellknorpel (Fig. 10) die höheren Töne des Brustregisters und einige des Kopftones. Folgende Fälle mögen das Gesagte illustriren. Ein junger recht musikalischer Handwerker, Tenor, meldete sich zur Behandlung mit der Klage, dass es ihm seit einiger Zeit nicht mehr möglich sei hohe Töne zu singen, während er bisher ohne Anstrengung bis $\bar{h}$ gesungen hatte. Der eigenthümliche Kehlkopfbefund liess auf eine Lähmung des Spanners schliessen. Liess man ihn am Clavier die Tonleiter singen, so gelang ihm dies von $c-\bar{fis}$ vortrefflich. Er brachte also das hervor, was ein Tenor mit Brust- und Mittelstimme leistet; zuweilen konnte er auch $\bar{g}$ und $\bar{gis}$ mit Mittelstimme singen. Mit Kopfstimme zu singen war ihm vollständig unmöglich. Sobald ich aber durch einen Druck auf den Ringknorpel den Spannmuskel künstlich ersetzte, wurde von $f-\bar{h}$ mit reiner Kopfstimme gesungen.

Ein 14jähriger Steinmetz kam in Behandlung, weil er stets nur mit Fistelstimme sprechen konnte. Das Spiegelbild zeigte eine Lähmung des Stimmmuskels. Er singt von $c-g$ mit Bruststimme, springt dann mit Auslassung der Mittelstimme sogleich in die Kopfstimme über und singt von $\bar{a}-\bar{\bar{e}}$ und bei Druck auf den Ringknorpel bis $\bar{\bar{d}}$. Ein anderer Kranke mit derselben Affection, der jedoch nicht intelligent genug, um eine Tonleiter singen zu können, zeigte sowohl sich dem beim Absingen des jedem Oesterreicher bekannten Liedes »Gott erhalte Franz den Kaiser« beurtheilen liess dieselbe Erscheinung.

Bei mehreren Patienten, die an einer Lähmung des Zusammendrückers der Stellknorpel litten, oder bei denen die Wirkung dieses Muskels durch eine dazwischendrängende Schleimhautfalte aufgehoben war, waren die höheren Brusttöne mangelhaft oder fehlten vollständig. Wenn wir nun aus diesen Experimenten auf die Physiologie des Gesanges Schlüsse ziehen und mit dem bisher über diesen Gegenstand Bekannten in Beziehung bringen, so werden wir zu folgenden Resultaten gelangen.

Beim Singen kommen alle Stimmmuskeln zur Wirkung. Jedoch ist nach den einzelnen Registern die Art und die Ausdehnung dieser Wirkung verschieden. Keines der drei Register erfordert die volle Arbeit aller Muskeln, keines aber kann bei vollständiger Lähmung auch nur eines einzigen Muskels zu Stande kommen. Bei jedem Register aber tritt ein Muskel in volle Wirksamkeit, indem durch ihn der schliessliche vollkommene Verschluss der von den übrigen eingestellten Stimmbänder bewirkt wird, und der physiologischen Eigenthümlichkeiten dieser Muskeln verdankt dann das betreffende Register seine Klangfarbe. Ich möchte diesen gewissermassen voll-

angebenden und leitenden als den Leitmuskel bezeichnen. Nachdem durch seine Wirkung die Beschaffenheit des Stimmritzes bedingt ist, wird durch das Spiel der übrigen in Gemeinschaft mit ihm die Erhöhung und Vertiefung innerhalb der Grenzen des Registers besorgt. Seine Leistungen entsprechen den Verschiebungen zur Veränderung der Klangfarbe, wie sie einzelne musikalische Instrumente, z. B. das Harmonium, besitzen *).

*) Dass wirklich bei Verschiedenheit der Muskelwirkung Verschiedenheit der Klangfarbe erfolgen, dass der Kehlkopf also durch eine solche Veränderung sich wie ein einem je anderen Material verfertigtes Instrument verhält, ergiebt sich aus einem geistreichen Experiment, welches von dem Münchener Physiologen Harless angestellt worden ist. Lange Zeit, als das Kehlkopfspiegel erfunden war, als dessen Resultat sich ergab, dass der Ton eines wirkenden Muskels einen tiefer ist als der eines nicht arbeitenden selbst bei befriedigenden Spannungen, welche ohne Muskelcontraction eben noch zu den Klängen im Stande ist. Bei andauerndem Bande war der Ton des angespannten galvanisirten Muskels ein Brustton; war der Band aber ungespannt und über der Wirkung des galvanischen Stromes nicht mehr zugänglich, so dass nur der innere Theil des Muskels zu solchen wie ... ohne ... mit dem Wind wie ein Ton des Kopfregisters. [Artikel „Stimme“ in Wagner's Handwörterbuch der Physiologie Bd. IV S. 597—610.]

(Schluss folgt.)

Mattheson's Verzeichniss Hamburgischer Opern von 1678 bis 1728, gedruckt im „Musikalischen Patrioten“, mit seinen handschriftlichen Fortsetzungen bis 1751, nebst Zusätzen und Berichtigungen.

(II. Periode.)

[Fortsetzung.]

Ao 1689.

35. **Xerxes.** Musik von Hrn. *Förtsch*. Poesie von Hrn. Lt. *Postel*. [Aus dem Italienischen.]

33. **Cain und Abel.** Eben derselben Herren Verfasser.

34. **Cimbria.** Wie die nächst vorhergehenden.

36. **Acis und Galathea,** Französisch aufgeführet. Herr von *Lully* war der Componist, und Hr. *Campistron* der Poet. [Auch der Titel ist französisch. Lully's Pastoral erschien in Paris 1687, kam also ziemlich schnell nach Hamburg.]

Ao 1690.

36. **Thalestris.**

37. **Ancile Romanum** (auch **Ageria** genannt, handschr.)

38. **Bajazeth und Tamerlan,** waren alle drei von dem Hrn. *Förtsch* in die Musik gebracht, die Verse aber hatte der Hr. Lt. *Postel* verfertiget. [Das letzte Stück ist wahrscheinlich nicht von Postel, sondern von *Hinsch*, denn mit No. 60 Verwandtschaft zeigt aber nicht mit Postel's bekannten Operntexten.]

39. **Don Quixote.** Musik von Hrn. *Förtsch*. Poesie von Hrn. *Hinsch*.

[*1690. In diesem Jahr, im neunten meines Alters, sang der Verfasser des Musikal. Patrioten zum ersten mal auf dem Theatro, und zwar bei Vorstellung der Ao. 1680 verfertigten neunten Opera Aeneas, womit er bis 1705 fortfuhr, wo Nero das letzte Stück war, darin er sang und zwar als Nero. 65 neue Opern hat er mitgemacht. • Handschr. Zusatz.]

Ao 1691.

40. **Ariadne.** Musik von Hrn. Capellm. *Conradi*. Poesie von Hrn. Lt. *Postel*. Dieses Stück hat sich sehr wohl bezahlt gemacht und vielen Beifall gefunden.

41. **Diogenes.**
42. **Nasus Pompilius.** } Von eben denselben Verfassern.

Die letzte von diesen beiden Opern ist mit der No. 37 angeführten unter dem Titel Ancile Romanum einerlei, wir zählen sie aber deswegen mit, weil sie vorhin von dem Hrn. *Förtsch*, nun aber von dem Hrn. *Conradi* also ganz neu, componirt worden.

Ao 1692.

43. **Carolus Magnus.**
44. **Jerusalem** erster Theil.
45. **Jerusalem** zweiter Theil. } Die Musik dieser drei Stücke ist von Hrn. *Conradi* und die Poesie von Hrn. *Postel*.

[No. 10 ist so schlecht für Postel, ich möchte es wieder *Hinsch* zuschreiben.]

46. **Achilles und Polixena,** Französisch aufgeführt. Der Hr. *Colasse* hat die Musik und Hr. *Campistron* die Verse gemacht. Hr. Postel hat sie hernach ins Teutsche übersetzt. [In der Ehrenpforte S. 189 sagt auch Mattheson von Lully, an was aber nicht richtig ist. Dies war die Oper, welche Lully unvollständig hinterliess und Colasse dann beendigte.]

Ao 1693.

47. **Sigismundus.**
48. **Genserieus.** } Beide von Hrn. *Conradi* und *Postel*.

[No. 47 ist Calderon's Leben ein Traum durch Vermittlung einer holländischen Bearbeitung. No. 48 wurde 1700 von Wachmann umgearbeitet als No. 121.]

49. **La Schiava fortunata,** Italienisch. Die Musik von Sigr. *Cesti*, die Poesie von Sigr. *Cotti*. [Die Angabe der Autoren ist hier unrichtig. Das Werk rührt von dem bekannten Componisten Cesti her, wie auch das Vorwort angiebt. Text und Titel wurde es von *Moniglia* und aufgeführt 1671 in Venedig. S. Groppo's Catalog venetianischer Opern p. 41.]

50. **Echo und Narcissus.** Componirt von Hrn. *Brauser*, damaligem Organisten an der Heil. Geist Kirche in Hamburg. Die Poesie ist von Hrn. *Postel*. Gut gerathen. [Der Text dieser zugleich beliebten Oper ist nicht von Postel, sondern von dem Braunschweigischen Dichter *Bressand*. Ausführlich über diese hier und über dieses Werk wird gehandelt in meinem Aufsatze «Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Capelle und Oper» in den «Jahrbüchern für musikal. Wissenschaft» Bd. I S. 210 ff.]

51. **Pygmalion.** Musik von Hrn. *Conradi*. Poesie von Hrn. *Postel*.

52. **La Gierusalemme liberata.** Abermal eine ganze italienische Opera, deren Musik von Sigr. *Pallavicini* herrühret.

53. **Erindo.** Musik von Hrn. Kapellm. *Cousser*. Poesie von Hrn. *Bressand*. Die Balletmeister waren MM. *du Bois* und *Favier*. Bei dieser Opera veränderte sich das Directorium zum andern mal.

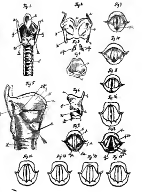
(III. Periode.)

und traten statt des Hrn. Schott das obbenannte Kapellmeister Hr. *Cousser* und Hr. *Kremberg* dasselbe an. Die neue Singart wurde zu dieser Zeit eingeführet und mussten die ältesten Sänger Schüler werden.

Ao 1694.

54. **Porus.** Musik von Hrn. *Brauser*. Poesie von Hrn. *Hinsch*. Hrn. *du Bois* und *Thiboust* waren Balletmeister. Nachhero in 18 Jahren keiner. [Das Titel ist nicht von Hinsch, sondern von *Jacob Kremberg*, dem Mitpächter der Oper, das Vorwort ist von ihm unterzeichnet.]

55. **Porus.** Componirt von Hrn. *Cousser*. Die Worte von den Hrn. *Postel* und *Bressand*. [Hier fehlt eine Oper: Die Plejaden, welche 1691 aufgeführet und aus Braunschweig entlehnt wurde. Sie ist von *Bressand* gedichtet und, kam hier zugleich mit der für Braunschweig geschriebenen Musik von *Erlebach* aus Rudolstadt. Im Jahre 1691 setzte Mattheson sie abermals für Hamburg in Musik als



Gez. von Dr. Merkel.

No 29 und Schurmann 6710 für Braunschweig. S. Jahrbücher für mus W. I. 000—01.]

66 **Basilius** Musik von dem Hrn Capellmeister *Keiser* Poesie von Hrn *Bressand*

67 **Wettstreit der Treue.** Musik von Hrn Kapellm *Krieger* Poesie von *Bressand*, beide abwesend

68 **Pyramus und Thisbe.** Comp von Hrn *Cousser* Die Worte hatte der sogenannte Rath *Schröder* verfertiget. Meines Wissens ist diese Oper nicht aufgeführt worden doch kann ich mich irren (»Gedruckt war aber handschr. angesetzt.]

69 **Hercules, erster Theil** } Musik vom Hrn *Krieger*
70 **Hercules, zweiter Theil** } Poesie vom Hrn *Bressand*
[Hier folgt der Zeit nach No. 83 **Scipio**, welcher bereits Ende 1694 erschien.]

Ao 1695

81 **Medea** Musik von Sig^re *Giannettini* Uebersetzt aus dem Italienischen durch den Hrn Lt. *Postel* wo dann die Composition beibehalten wurde

82 **Hermione**, von eben denselben Verfassern

83 **Scipio Africanus.** Musik vom Hrn *Cousser* Uebersetzt vom Hrn *Fideler*

84 **Der hochmüthige Alexander** Musik von Sig^re *Steffani* damals Capellmeistern zu Hannover, hernach Abt und endlich Bischof. Herr *Fideler* hat sie übersetzt auf obige Art [d. h. so, dass Steffani's Musik überall beibehalten werden konnte]

85 **Armida.** Musik von Sig^re *Pallavicini* Uebersetzung von Hrn *Fideler* Es ist eben dieselbe Piece die oben No 58 La Gierusaleme liberata heisset wir zählen sie deswegen mit weil sie dort italienisch hier Teutsch aufgeführet worden

86 **Acis und Galathea** Teutsch No 38 war sie französisch

(IV. Periody.)

Anno 1696

entstund die dritte Veränderung mit dem Directorio und nahm solches der Herr Schott auf das neue wieder über sich da denn der Anfang gemacht wurde mit

87 **Roland.** Musik von Sig^re *Steffani* Uebersetzung [des Librett von Ortensio Mauro] vom Hrn *Fideler* Der Rufer war Hr *Harmann* welcher dabei blieb bis 1701

88 **Mahumeth** Musik vom Hrn *Keiser* Poesie vom Hrn *Hinsch*

89 **Heinrich der Löwe** Musik von Sig^re *Steffani* Uebersetzung [des Ortensio'schen Textes] vom Hrn *Fideler*

70 **Alcides.** Wie vorhergehende

Ao 1697

71 **Adonis** Herr *Keiser* machte die Musik Hr *Postel* die Verse

72 **Jason.** Musik v Hrn *Cousser* Uebersetzung v Hrn *Bressand*

73 **Alcibiades** Componirt von Sig^re *Steffani* Uebersetzt [nach Ortensio's Text] v Hrn. *Fideler*

Ao 1698

74 **Irene** Musik v Hrn *Keiser* Poesie v Hrn *Postel*
[Dieses Stück erschien bereits 1697 und müsste als No. 70 vor Alcibiades stehen.]

75 **Janus** Hr *Keiser* machte die Musik Hr *Postel* die Verse Diese beiden Verfasser verstunden sich sehr wohl und brachten viel Schönes zu Wege Diese Opern bewiesen es sonderlich
[Ein Gelegenheitsstück auf den Kaiser Leopold welches auch 1708 erneuert wurde.]

76 **Atalanta.** Musik von Sig^re *Steffani* Uebersetzung [nach Ortensio's Text] v Hrn *Fideler*

77 **Ballet auf des Kaisers Leopoldi Namens-Tag** Hr *Keiser* componirte es nach der Poesie des Hrn *Postels*
[Noch gehört in dieses Jahr No 90 **Der güldene Apfel**, welchen Mattheson und Burney nach 1699 setzen.]

(V. Periody.)

Ao 1699

Hier nahmen das Directorium über sich der Herr Conde N. B., und der Herr Brenner

78 **Plejades** Poesie v Hrn *Bressand* Musik von *Mattheson*
[Vgl. Anmerkung zu No. 35.]

79 **Ismene.** Musik vom Hrn *Keiser* Poesie v Hrn *Bressand*

(VI. Periody.)

Obige Directores traten Siebel wieder ab und Hr Schott nahm das Werk abermal auf sich welches anders der fünfte Wechsel war

81 **Iphigenia.** Musik v Hrn *Keiser* Poesie v Hrn *Postel* Besonders schön

84 **Hercules und Hebe** Von eben denselben Verfassern. Trefflich wohl gerathen

82 **Die Wiederkehr der güldnen Zeit.** Musik v Hrn *Keiser* Verse v Hrn *Bressand*

83 **Der güldene Apfel** Componirt v Hrn *Keiser*, auf *Postel* schöne Verse

84 **Il trionfo del fato.** Musik von Sig^re *Steffani*. Uebersetzung [wie bei den vorigen Opern Steffani's] v Hrn *Fideler*

Ao 1700

85 **La forza della virtù.** Hrn *Keisers* Composition bei seiner Abwesenheit von hier Hr *Bressand* übersetzte das Stück welches mir unter anderm ausnehmend wol und ein ganz Jahr neu hiess
[Beinah Keiser componirte nicht den italienischen Originaltext, sondern Bressand's deutsche Bearbeitung.]

86 **Endymion** oder **Phaeton**, Hrn *Keiser's* Arbeit Poesie v Hrn *Notknagel*

Ao 1701

87 **Königlich Preussisches Ballet.** *Keiser's* Arbeit Worte v Hrn *Notknagel*
[Auf die Krönung des Brandenburgischen Churfürsten zum König von Preussen Das Stück wurde im nächsten Jahre wieder aufgeführt s. No 000 nebst Anmerkung.]

88 **Störtebecker und Gödje Michel,** erster Theil

89 Dessen zweiter Theil

Beide von Hrn *Keiser's* Composition Die Poesie machte Hr *Hotter* ein Sänger und hernach Cantor in Jevern

90 **Procris und Cephalus.** Von Hrn *Brenner's* Composition und H. v. *Bressand's* Poesie Recht artig!

91 **Psyche** Musik v Hrn *Keiser* Poesie v Hrn *Postel*

Es wurden zwar in diesem Jahr noch zwo Opern verfertiget, nehmlich **Thassilo** und **Philippus Herzog von Mayland**, die aber nicht aufgeführet und also hier nicht mitgezählet sind. Die letzte wurde ebendes des Kaiserlichen Gesandtens verboten Hr *Brenner* hatte dabei die Musik und Hr *Hinsch* die Poesie gemacht
[Das verbotene Stück ist in Rinkey's Sammlung Hamb. Operntexte welche die Bibliothek in Weimar besitzt in dem ersten Drucke erhalten, es war für Kaiser Leopold's Geburtstag 1700 bestimmt. Im folg Jahre 1702 wurde es als *Beatrix* besetzt auf die Bühne gebracht was aber von Mattheson garnicht erwähnt wird Vergessenheit weiss hiesem Falle wohl nicht die Ursache dieser Richtung sowol bei beiden Texten als Composition »*Brenner et Mattheson*. Demnach müssen wir annehmen Mattheson habe wegen des Verbotes

sowohl seine Betheiligung wie auch die spätere Aufführung gänzlich verschwiegen.)

(VII. Periode.)

Anno 1702

Bei der sechsten Veränderung im Directorio von und waren die Herren Otto Glasmann und Meyen die Pachter des Werks.

66 **Circe,** oder Ulysses erster Theil.

63 **Penelope,** oder Ulysses anderer Theil. Beide durch die Herren *Keiser* und *Bressand* verfertiget.

64 **Porsenna.** Die Poesie v. Hrn *Bressand*, die Musik von *Matthesen*.

66 **Alaricus,** componirt durch Hrn *Schieferdecker* itzigen Organisten in Lübeck; die Verse waren von Hrn *Hollmagels*.

66 **Victor.** Von dieser Opera machte Hr *Schieferdecker* den ersten, Matthesen den andern und Hr. *Bronner* den letzten Actum. Die Poesie *Hinsch*.

97 **Pomona.** Musik v. Hrn *Keiser*. Poesie v. Hrn *Postel*.

98 **Regnerus.** Hrn *Schieferdecker's* Musik. Der Poet ist nicht bekannt.

99 **Berenice.** Hrn *Schieferdecker's* Composition. [Handschr. Zusatz: «ist irrig. *Bronner* hat die Musik — cum Theil Hr *Matthesen* auch etwas davon, wie die von ungefähr gefundene Partitur und Rechnung beweiset —, *Hinsch* die Worte gemacht. Matthesen agirte den Lucius verus als die Hauptperson. Die Opera ist aber über zwei mal nicht aufgeführet und sind daher die Umstände in Zweifel gerathen. Hr C. Raupach hat diesen Irrthum ausbessert. Sie wurde Ao. 1702 von Hrn *Keiser* neu componirt, Lucius verus genannt und den 18 Oct desselben Jahres wieder aufgeführet.»]

100 **Der Tod des grossen Pans.** Dieses Stück wurde auf das Absterben des Hrn Schott gemacht, und damit just die Centuria erfüllet. Herr *Bronner* verfertigte die Musik und Hr *Hinsch* die Verse.

[Nachträglich hat Matthesen bemerkt, dass er ebenfalls einige Stücke davon in Musik brachte; in dem von ihm aufbewahrten Textbuche hat er seinen Antheil bemerkt; hiernach war es das mittlere Stück, etwa ein Drittel des Ganzen. (S. die Sammlung Miscellanea Matthesoniana Band A No. 1, Hamb. Stadtbibliothek.)]

101 **Orpheus,** erster Theil }
102 **Orpheus,** anderer Theil } *Keiser* und *Bressand*.

103 **Neues Preussisches Ballet.** Musik v. Hrn *Keiser*. Poesie v. Hrn *Hinsch*.

Das war ein starkes Jahr von 10 neuen Opern. Was nun der gewöhnliche Preis für die Composition einer völligen Opera 50 Rthlr ist (ob man gleich Exempel hat, dass es wol mehr als weniger gegeben worden), beläuft sich die blosse Musik dieser 11 Opern auf 550 Rthlr.

[Handschriftlich berichtigt M. hier und später in der «Ehrenpforte» S. 200 die Zahl 10 in 11 und die Summe 500 in 550, weil Nr. 100 zum ewigen Erinnerung von Nr. 97 war, und die Musik für Nr. 100 zum Andenken an den weitberühmten Hamburger Opera-Besitzer und ... Gerh. Schott natürlich umsonst geliefert wurde. Sie waren aber dennoch 11 dieses Werks, weil Bestritt hinzukommt.]

(VIII. Periode.)

Ao. 1703

traten die vorigen Pachter wieder ab und die Frau Wittwe Schott übernahm das Werk selbst, worauf der siebente Wechsel entstand.

104 **Claudius.** Musik v. Hrn *Keiser*. Poesie v. Hrn *Hinsch*. Das Motet und Bei nimmt ... wie oben No. 99.

105 **Minerva.** Composition des Hrn *Keiser*, Hrn *Hinsch's* Verse.

Bei dieser Opera hatte die Frau Wittwe Schott bereits das Dinges satt und überliess das Directorium dem Hrn Keiser und dem Hrn Drüsicke pachtweise. Ist also der achte Periodus hier angefangen. [verbessert: angemeldet.]

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen

Eduard Kreuzhage. Lieder und Gesänge für eine hohe Stimme mit Pianoforte-Begleitung. Cöln, M. Schloss.

Die den 11 Liedern und Gesängen zu Grunde liegenden Gedichte sind durchgehends verständig aufgefasst. Die Melodien besitzen manchesmal Charakteristisches, ohne dass man sie gerade originell nennen könnte; einige von ihnen zeichnen sich durch Schwung und guten Fluss aus, namentlich No. 8. Im Allgemeinen darf man die Lieder auch sangbar nennen, eine Ausnahme macht No. 9. In diesem Liede finden sich auch verschiedene Verstösse gegen die Declamation. Einen argen Verstoss gegen sie liefert No. 7 S. 3 und 4 bei den Worten «Dem verwirrenden Gedränge zu entfliehen». Und es wäre doch so leicht gewesen, das Richtige zu finden: der Verfasser brauchte nur den Auftakt zu Hülfe zu nehmen. Kleinere derartige Ungenauigkeiten kommen sonst noch vor. Gegen den harmonischen und modulatorischen Theil wäre Erhebliches nicht einzuwenden; hier geht es im Ganzen regelrecht und ordentlich zu, doch darf nicht verschwiegen werden, dass wer hier auf die Quinten- und Octavenjagd ausgehen sollte, Hoffnung hat, mit einiger Beute heimzukehren — mit den vom Verfasser geschossenen Böcken. Das Alles sind im Grunde genommen mehr oder weniger Kleinigkeiten, aber die Kritik darf sie nicht mit Stillschweigen übergehen, sondern muss sich veranlasst fühlen, einen, wie es scheint, noch in der Entwicklung begriffenen Componisten dringend aufzufordern, künftig in den berührten Punkten gewissenhafter zu sein und sorgsamer zu arbeiten. Wäre nichts in den Liedern, das dem Kritiker Interesse einflösste, so könnte er sie einfach todtschweigen. Der Componist zeigt aber offenbar Talent, und so hat die Kritik auch die Pflicht, ihn auf seine Fehler aufmerksam zu machen, die, rund auf den Ganzen beeinträchtigend, sind sie immer. Einer Schwäche anderer Art habe ich noch zu gedenken: sie betrifft die Begleitung. Diese ist häufig so voll und will mehr ausdrücken, als nothwendig und gut ist. Dann ist der Claviersatz an sich nicht immer praktisch. Gewandtheit und Feinheit vermisst man mehrfach an ihm. Soviel ist sicher, dass einzelne Lieder gewonnen würden, wenn die Begleitung weniger voll und stellenweis claviermässiger wäre; als Beleg sei nur No. 4 angeführt. Andere Lieder leiden weniger oder nicht an diesen Mängeln, wie No. 3 und 6, die auch sonst wohlgelungen zu nennen sind. Nicht so gelungen in der Erfindung sind No. 6 und 10. Sänger mit hoher Stimmlage mögen sich die Lieder ansehen; sie finden vielleicht für ihre Zwecke Passendes unter ihnen. Von dem Componisten aber möchte ich in seinem eigenen Interesse wünschen, dass er aus den wohlgemeinten Ausstellungen Notiz nähme. Hoffentlich findet bald wieder ein Begegnen mit ihm statt und beweist er dann, dass er's gethan hat. Die Gesänge sind mit folgenden Opuszahlen und «Nummern» versehen: Op. 1 Nr. 1—6, Op. 4 Nr. 1—3, Op. 6 Nr. 1—3, Op. 7 Nr. 1—4. *Freidank.*

Berichte.

Leipzig, 26. März.

Sonntag den 25. März fand im 6. (Abonnements-) Concert des Herrn Alexander Winterberger statt. Als mitwirkende Künstler betheiligten sich ausser dem Concertgeber die Herren Concertmeister Raab und der Violoncellist Adolph Fischer aus Paris. Der Gesang war durch die Damen Fräulein C. Sandow und Fräulein M. Sadalan, jedoch in nur mittelmässiger Weise vertreten. Doch war es ja weniger das »Schönhörenlassen« als vielmehr die Vorführung von Novitäten, weshalb von einer Beurtheilung der mehr oder weniger guten Leistungen hier abgesehen sein soll.

Eingeleitet wurde das Concert durch ein Trio in Es-dur Op. 20 von Woldemar Bargiel. Dasselbe konnte im grossen Ganzen eine befriedigende erwärmende Stimmung nicht erwecken, doch fehlt es dem Trio an thematischem Reiz nicht. Ob der Componist mit der Wahl des Themas im letzten Satze glücklich gewesen, möge dahingestellt sein. Meiner Meinung nach passt dasselbe nicht recht in den Rahmen eines Trios, es erinnerte vielmehr — namentlich als es in Octaven von der Violine und dem Cello und von einer gewöhnlichen Begleitungsfigur des Pianoforte intonirt wird — mehr an Theatermusik. Dem Lied »Sterne hohe Sonnen um die Mitte« von M. componirt von P. Tschaikowsky Op. 27 fehlte es an fliessendem Fortgang und natürlicher Empfindung. Das Ganze war trocken, was durch das Nachsingen der Melodie auf dem Clavier noch der Strophe »Als die Mädchen sind mit der Nachtigall noch wach« nicht viel an Frische erhielt. In den darauffolgenden Liedern von Vogel und Vierling war ein Suchen nach neuen Ideen und Wendungen vorherrschend, so dass eine natürliche aus dem Innern fliessende Melodie nicht aufkommen konnte. Als dritte Nummer spielte Herr Fischer ein ziemlich ansprechendes »Ständchen« von Carl Hüttl, sowie ein Andante cantabile von Tschaikowsky, in welchem Opus mehr Einheit zu finden war als in Op. 27. Hierauf noch ein schön gedachtes »Allegro appassionato« von Saint-Saëns, welches Herr Fischer mit sichtlicher Hingebung spielte. Die vierte Nummer bildete »Ein Mädchenlos« eine Reihe von fünf Gesängen nach Dichtungen von Carl Hamel, componirt von Carl Amadeus. Dem Componisten ist eine gewisse Originalität nicht abzusprechen, was schon in der ganzen Disposition dieses Cyklus hervortritt. Nachdem auf dem Pianoforte ein Ton erklungen, tritt die Singstimme ein und wird erst Zeile lang ohne alle Begleitung fortgeführt, dann folgt ein langes Zwischenspiel des Pianoforte, welches in immerwährendem Suchen nach geistreich schimmernden Cadenzen und manchmal Harmonien in gebrochenen Octavengängen besteht. Auf diese Weise wird der Cyklus zu Ende geführt und das Ganze dadurch zerrissen. Dann als noch die oft zwecklose Textwiederholung. Die letzte Nummer bildete ein Clavierquartett von Saint-Saëns, welches unter den neueren Compositionen einen hervorragenden Platz einnimmt. Der zweite Satz war vorwiegend contrapunktisch gehalten. Im Scherzo hat der Componist eine starke Anleihe bei Mendelssohn gemacht. Der erste und letzte Satz war wirkungsvoll gehalten. Dieses an technischen Schwierigkeiten reiche Werk wurde von den Herren Winterberger, Raab, Fischer und Thümer vortrefflich executirt. *R.*

Leipzig, 26. März.

Donnerstag den 22. März fanden die Gewandhausconcerte ihren Abschluss durch die Ausführung eines Programmes, welches nur aus Instrumentalsätzen (ausschliesslich der Soloproduction) bestand und in seiner ganzen Zusammenstellung weder eine recht einheitliche Grundstimmung zeigte, noch bei aller Reichhaltigkeit — wegen des Mangels aller Gesangsvorträge — die sonst nicht zu fehlen pflegenden Gegensätze bot, so dass nur das Spiel eines Solisten, wie das des Herrn Leopold Auer, das Interesse der Hörer während des ganzen gefüllten Concertsaales recht zu erhalten vermochte. Der Concertabend wurde in Rücksicht auf des Kaisers Geburtstag mit C. M. v. Weber's Jubelouverture eröffnet, welcher nun das noch nicht gehörte Violinconcert in A-moll Nr. 5 Op. 37 von Vieuxtemps folgte, an das sich Reinecke's Entr'act aus »König Manfred« und zwei Solostücke für Violine: a) Romanze, b) Tarantelle von Auer, sowie als Zugabe noch eine Transcription eines Franz Schubert'schen Clavierstückes aus Op. 90 anschloss. Der zweite Theil gehörte in Hinblick auf Beethoven's demnächst fallenden fünfzigjährigen Todestag nur Compositionen dieses Meisters, und zwar: Ouverture »Die Weihe des Hauses« Op. 124, Cavatine aus dem Streichquartett Op. 130 und zum Schluss Symphonie Nr. 7 in A-dur, eine allerdings etwas zu dürftige Zusammenstellung. Die Behandlung des Programmes seitens des Orchesters stand auf gewohnter Höhe und legte von Neuem Zeugniss ab von der unverwüstlichen [illegible] Leistungskraft unserer durch Theater- und anderweitigen Dienst oft über die Maassen angestrengten Gewandhaus-Musiker.

Blicken wir nun noch einmal zurück auf die Thätigkeit des sogenannten Concertinstitutes während des verflossenen Winterhalbjahres, so ergiebt sich, dass wiederum sowohl die Schöpfungen älterer wie neuerer Tonsetzer ihre gebührende Pflege erfahren haben. Von den ersteren war Beethoven durch die Symphonien pastorale (Nr. 6), eroica (Nr. 3), B-dur (Nr. 4), C-moll (Nr. 5), F-dur (Nr. 8), D-moll mit Schlusschor (Nr. 9) und A-dur (Nr. 7), ferner durch die Ouverturen zu »Coriolan«, zu »Leonore« (Nr. 3) und »Die Weihe des Hauses«, sodann durch die vollständige Musik zu »Egmont«, den elegischen Gesang und verschiedene Solopiècen vertreten. Weiter wurden aufgeführt von Jos. Haydn: Symphonie in G-dur der Breitkopf'schen Ausgabe (Nr. 8) und die Oxford-Symphonie — von Mozart: Symphonie in D-dur ohne Menuett und C-dur mit der Schlussfuge. — Bach: erster Chor aus dem 110. Psalm (gesungen vom Thomanerchor) und Toccata, orchestrirt von Esser. — Gluck: Balletmusik aus »Orpheus und Paris«. — Cherubini: Ouverturen zu »Wasserträger«, »Medea« und Entr'act aus Medea. — Carl Maria v. Weber: Ouverturen zu »Euryanthe« und »Oberon«. — Franz Schubert: unvollendete Symphonie (H-moll). — Schumann: Symphonien B-dur (Nr. 1), C-dur (Nr. 2), Ouverture zu »Genoveva«, Ouverture, Scherzo und Finale und die vollständige Manfredmusik — endlich von Mendelssohn-Bartholdy die Ouverturen zu »Ruy Blas«, »Athalia«, »Paulus«, »Meeresstille und glückliche Fahrt«, ferner der 114. Psalm und »Die erste Walpurgisnacht«. Von neueren Componisten hörten wir: Ouverture zu »Manfred«, Vorspiel zum 5. Acte der Oper »König Manfred« und *Concert für die Violine von Reinecke, *Symphonie C-moll und Variationen über ein Thema von Haydn von Brahms, Serenade für Streichorchester von Volkmann, Balletmusik aus »Feramors« von Rubinstein, *Symphonie »In den Alpen« B-dur (Nr. 7) von Raff, *Symphonie D-moll (Nr. 3) von Jadassohn, Symphonie von Gouvy, *»Ossian« und *Novelletten von Gade, »Odysseus« von Bruch, *Ouverture zu »König Helge« von Spahn, *Ouverture zu »Gudrun« von Gold, *Das Märchen von der schönen Melusine von Bulmann, *»Ländliche Hochzeit« von Goldmark und *»Der Ritt der Walküren« von Richard Wagner, von denen die mit einem Sternchen bezeichneten Compositionen zum ersten Male im Gewandhaus zur Aufführung kamen. Als Solisten sind zu nennen: A) Gesang. Die Damen: Frau Dr. Peschka-Leutner, Schimon-Regan, Kölle-Murjahn, Lissmann-Gutzschbach, Schmidt-Czany, Fräulein Gabriele Spindler, Lossaro, Breidenstein, Anna Strömer, Herr Messchaert und Henschel sowie die Herren Paul Bulss, Schubert, Bletzacher, Georg Henschel, Pielke, Jensen und Lissmann. B) Pianoforte: Frau Dr. Clara Schumann, Frau Essipoff, Fräul. Clara Schirmacher, Bernhard Scholz, und die Herren Prof. Anton Door, Louis Brassin und Kapellmeister Carl Reinecke. C) Violine: die Herren Concertmeister Schradieck, Pablo de Sarasate, Henri Wieniawski, Joseph Joachim, Emil Sauret und Leopold Auer. D) Violoncello: Herr Jul. Klengel, Carl Schröder und Adolph Fischer. E) Posaune: Herr Robert Müller und F) Harfe: die Herren Lockwood und Wenzel.

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 11. April 1877. Nr. 15. XII. Jahrgang.

Ueber Gesang und Registerbildung

von

Dr. med. J. Michael in Hamburg.

(Schluss.)

IV.

Die einzelnen Register.

Gehen wir jetzt zur Betrachtung der einzelnen Register über. Bei allen beobachteten Lähmungsformen konnte der tiefe Hälfte des Brustregisters producirt werden. Dies erklärt die Spiegelbeobachtung, welche freilich gerade bei diesen Tönen mit ziemlich grossen Schwierigkeiten verknüpft ist, weil weder der Kehlkopf selbst noch der Kehldeckel sich bei diesem Register so erhebt, wie dies für eine ergiebige Beobachtung wünschenswerth ist. Bei tiefen Brusttönen braucht die Stimmritze (Fig. 12) nicht vollständig geschlossen zu sein, sie können hervorgebracht werden, auch wenn dieselbe einen leichten elliptischen Spalt bildet. Wo also überhaupt noch gesangliche Production möglich ist, fehlen sie nie in Folge einer Lähmung. Sie erfordern aber wegen der erwähnten Eigenschaft von Seiten der Lunge eine grössere Kraftproduction als irgend eine andere musikalische Leistung, denn durch die entstehende Oeffnung entweicht eine gewisse Luftmenge unbenutzt. Es wird daher bei diesen Tönen ein weit grösseres Maass von Athmungsluft und Athmungskraft verbraucht werden, als bei den übrigen Registern. Aber auch aus einem zweiten Grunde erfordert das Brustregister den grössten Kraftaufwand. Bei diesem Register schwingt nämlich im Gegensatz zu den beiden anderen die Gesammtmasse der Stimmbänder, und um diese verhältnissmässig breite und dicke Masse in Bewegung zu setzen, gehört ein mächtiger Blasebalg. Das tiefe Brustregister wird daher auch auf gesunde Lungen und auf eine kräftige Brustmusculatur Anspruch machen, um vollständig zur Geltung zu kommen.*)

Das stärkere Geschlecht wird deshalb schon wegen seiner anatomischen Eigenthümlichkeiten zur Production dieses Registers am meisten geeignet und geneigt sein. Die kräftige Männerstimme verdankt ihm die tiefe ergreifende Wirkung, und die nothwendige Mitwirkung eines grossen Theils der lebenswichtigsten Körpermusculatur bringt eben auf den Hörer den Eindruck der Kraft hervor und den, dass der Sänger seiner ganzen Individualität in seinen Tönen Ausdruck verleiht.

*) Eine Abart des tiefen Brustregisters, der sogenannte Strohbass, wird dadurch hervorgebracht, dass die Luft zwischen die zusammengedrückten aber vollständig abgespannten Stimmbänder hindurchgepresst wird.

Bei den höheren Brusttönen (Fig. 14) schwingt ebenfalls die Gesammtmasse der Stimmbänder, aber nur der vordere membranöse Theil derselben. Der hintere aus den Stimmfortsätzen der Stellknorpel gebildete Theil betheiligt sich nicht an den Schwingungen, sondern ist durch das Zusammendrücken dieser Knorpel beim Singen fest aneinander gepresst. Diese Eigenthümlichkeit wird schon von Merkel hervorgehoben, und wenn man in Betracht zieht, dass bei den höheren Brusttönen die Stimmritze einen fest linearen Spalt bilden muss, während dies bei den tiefen nicht absolut nothwendig ist, so wenn man vom laryngoskopischen Standpunkt diesem Autor vollständig beistimmen, wenn er tiefe und hohe Brusttöne als zwei verschiedene Register bezeichnet, wenn sich auch musikalisch diese Töne nur durch die Höhe, nicht durch die Klangfarbe von einander unterscheiden. Jede auch so geringe Verminderung der Leistungsfähigkeit des Zusammendrückers der Stellknorpel macht diese Töne vollständig unmöglich.

Die beiden anderen Register, das Mittel- und das Fistelregister, geben ein gemeinsames Kehlkopfspiegelbild. Die Verschiedenheit der Klangfarbe ist bedingt durch die Verschiedenheit des Mechanismus, der diese Form zu Stande bringt. Bei beiden Registern sehen wir die hintere Partie geschlossen, am vorderen Theil der membranösen Stimmritze einen engen elliptischen Spalt, der bei jedem höheren Tone immer enger und kürzer wird (Fig. 13. Fig. 15). Gemeinsam ist diesen beiden Registern auch das ausschliessliche Schwingen der Stimmbandränder. Bewiesen wird diese Annahme durch das oben ausgeführte Experiment. Von grossem Interesse ist hier auch die Beobachtung Schnitzler's, dass sich bei manchen Sängern und gerade bei solchen, die ihr Organ besonders gut in der Gewalt haben, während des Singens dieses Registers eine Längsfurche sichtbar wird, entsprechend dem Orte, wo der Stimmbandrand in den Stimmbandmuskel übergeht. Die Mitschwingung des Muskels wird noch sicherer dadurch verhindert, dass sich eine oberhalb des Stimmbandes befindliche Schleimhautmasse, das sogenannte falsche Stimmband, welches für gewöhnlich durch einen Zwischenraum vom wahren Stimmband getrennt wird, sich auf den muskulösen Theil legt und als Dämpfer wirkt.

Die durchgehende Aehnlichkeit der Bilder beider Register veranlasste die Laryngoskopiker, sie als ein einziges zu betrachten und die Verschiedenheit der Klangfarbe als unwesentlich oder als durch veränderte Resonanzbedingungen hervorgebracht zu betrachten, eine Annahme, die, wie oben gezeigt, nicht haltbar ist. Der einzige Autor, der eine Verschiedenheit der Muskelwirkungen vermuthet, ist Garcia, dem als Musiker der Unterschied in der Klangfarbe als bedeutungsvoll genug

erscheinen musste. Diese Hypothesen konnte ich durch meine Experimente vollkommen bestätigen. In solchen Fällen, wo der am Stimmband liegende Muskel nicht vollkommen leistungsfähig war, die Stimmritze beim Intoniren einen leicht elliptischen Spalt bildet, fehlt das Mittelregister vollständig, ohne dass eins der beiden anderen Register unvollkommen zu sein braucht. Der Stimmbandmuskel muss deshalb als der Leitmuskel dieses Registers betrachtet werden. Jede weitere Zusammenziehung desselben wird den elliptischen Spalt verkleinern und den Ton innerhalb des Registers erhöhen.

Das höchste sogenannte Fistelregister fehlt dann, wenn der Spanner unvollkommen functionirt, während die übrige Muskulatur hier weniger in Betracht kommt. Bei Lähmungen dieses Muskels kann durch Druck auf den Ringknorpel das fehlende Register wieder hergestellt werden, natürlich nur für so lange wie der Druck dauert. Bei Gesunden kann durch Druck das Register um einige Töne in der Höhe vermehrt werden (siehe oben). Für die höchsten Töne aber ist auch ein kräftiges Aneinanderpressen der Stellknorpel erforderlich, denn bei Schwäche des Zusammendrückers sind diese Töne, wenn sie auch hervorgebracht werden können, doch matt und klanglos. Aus ästhetischen Gründen würde es nun wohl nicht thunlich sein, diese künstliche Reproduction des fehlenden Registers auf der Bühne oder im Concertsaal praktisch zu verwerthen; doch möchte ich als Curiosum hier anführen, dass sowohl tyroler Jodler als auch polnisch-jüdische Vorsänger einen Druck auf ihren Kehlkopf ausüben, um recht hohe Fisteltöne hervorbringen zu können. Ein Bekannter erzählte mir, dass er einst einen etwas überanstrengten Tenor gesehen, der in der grossen Scene mit Valentine sich von Zeit zu Zeit, sobald es sich um eine Kraftleistung handelte, wie krampfhaft nach dem Halse gegriffen habe, jedenfalls um durch besagten Druck seinem etwas mangelhaften Stimmorgan einige Unterstützung angedeihen zu lassen. Während im Mittelregister die Erhöhung des Tones durch verstärkte Contraction des Stimmmuskels zu Stande kommt, wird sie im Fistelregister durch allmälig stärkeres Wirken des Spanners bedingt. Da nun der Spanner aus anatomischen Gründen am meisten leisten kann, wenn der Hals etwas in die Länge gestreckt, der Kopf etwas nach hinten gebeugt ist, so erklärt sich diese Stellung, die wohl jeder Sänger beim Produciren hoher Töne annimmt, auf natürlichste Weise. Bei Erhöhung des Tones wirken übrigens in allen Registern noch einige ausserhalb des Kehlkopfs liegende Factoren mit: die vermehrte Spannung der Luftröhre und die Verdünnung des Luftstroms, beide hervorgebracht durch Emporsteigen des Kehlkopfs; ein näheres Eingehen auf diese Verhältnisse liegt jedoch nicht im Plan dieser Arbeit.

Wenn wir das Brustregister als den Schwerpunkt des männlichen Stimmorgans bezeichneten, darf das Fistelregister, wenigstens so weit dasselbe wirklich schön ist, als hauptsächlich dem Frauenstimme angehörig betrachtet werden. Der viel kleinere zartere weibliche Kehlkopf ist bedeutend mehr geeignet mit diesem Register tönen zu lassen als der grössere und breitere männliche Stimmorgan. Ausserdem sind diese beiden Register dem Charakter je einem Geschlechte viel mehr entsprechend, und wenn dies auch während des Gesanges geeignet geschulter Sänger und Sängerinnen weniger hervortritt, so ist es bei der Sprache um so auffallender. Ein tiefes Sprechen mit Bruststimme giebt dem Manne etwas Ernstes, Würdiges. Hören wir dieselbe Stimmfarbe bei einer Frau, so macht sie uns den Eindruck des Unzarten, Unweiblichen. Barrische energische Frauencharaktere, wie z. B. die Königin Elisabeth, können wir uns nur mit einer tiefen Stimme denken. Die Fistelstimme giebt dem Manne etwas Läppisches, Komisches, das um so mehr in den Vordergrund tritt, je mehr die Gestalt mit dem zarten Stimmchen in Widerspruch steht, während die glashellen hohen Mädchenstimmen wohl in manchen Männerherzen schon arge Verwüstungen angerichtet haben.

Uebrigens ist sowohl die Sprache mit Brust- als die mit Fistelstimme weder für Männer, noch für Frauen das Normale, sondern entweder durch einen krankhaften Zustand oder durch absichtliche oder unabsichtliche Gewöhnung erworben. Beide Geschlechter verwenden meistens und nach ihm zweckmässigstes das mittlere Register. Die beiden anderen erfordern das eine von Seiten des Athmungsapparats, das andere von Seiten der Kehlkopfmuskulatur eine ungleich bedeutendere Arbeitsleistung. Jeder Normalsprechende wird bei Sprechversuchen mit den vorschiedenen Registern den Unterschied sehr bald merken. Nach wenigen Minuten wird beim Brustregister der Athem kurz werden, beim Kopfregister die Stimme versagen. Immerhin ist besonders für nicht sehr kräftige Personen das letztere leichter für längere Zeit durchführbar als das erstere, weshalb diejenigen, denen aus pathologischen Ursachen das Mittelregister fehlt, dem klangvollen Brustregister das unschöne Fistelregister für den täglichen Gebrauch vorzuziehen pflegen. Mit Mittelstimme kann man stundenlang sprechen und sich unterhalten, ohne zu ermüden. Dies Register eignet sich auch am meisten für den Kunstgesang, denn da ist die Leistung nicht viel Muskelanstrengung nothwendig ist, kann auf die feinere Technik und die Modulation der Stimme viel mehr verwandt werden. Das Uebergewicht des Mittelregisters über die beiden anderen würde uns noch so unmusikalischen Patienten ersichtlich, welche mit Singen aber leichte Unannehmlichkeit der Mittelstimme zu mir kamen, während es sich bei näherer Prüfung ergab, dass sie bedeutend grössere Anomalien der übrigen Register unbeachtet gelassen hatten, also viel weniger durch dieselben gestört worden waren.

V.

Pathologie des Gesanges.

Bei nervösen Störungen der einzelnen Muskeln werden bei den geringeren Graden stets nur die höchsten Töne des betreffenden Registers ausfallen, weil diese die vollkommenste Leistungsfähigkeit beanspruchen. Es braucht deswegen dem Patienten noch kein einziger Ton vollständig zu fehlen, denn da gewisse Töne bekanntlich gemischten Registern angehören, werden die Betreffenden die fehlenden höchsten Töne des Brustregisters mit Mittel-, die höchsten Töne des Mittelregisters mit Fistelstimme singen können. Bei höheren Graden werden die dem nächsten Register zugehörigen Töne nicht mehr erreicht, es werden einige Töne aus dem Stimmumfang vollständig ausfallen. Diesen Zustand benennen manche Sänger sehr drastisch „das Loch in der Stimme“, während die Unfähigkeit von einem Register in das andere sanft überzugehen, was auch bei Gesunden nur nicht genügend Geübten vorkommt, als der Riss in der Stimme bezeichnet wird. Ein häufiger, ebenfalls zuweilen durch Mangel an Uebung, häufiger aber durch gewisse Schleimhauterkrankungen bedingter Fehler ist der Mangel des festen Toneinsatzes, das heisst, die Unfähigkeit, momentan die Muskulatur in den für den hervorzubringenden Ton geeigneten Spannungszustand zu versetzen. Eine besonders hohe Fertigkeit der Muskeln bei grosser Schnelligkeit und Sicherheit aus einem Spannungszustand in den andern zu versetzen, befähigt zum Coloratursingen. Solche schnelle Spannungsveränderungen werden bei zartem kleinerem Stimmorgan leichter möglich sein. Wir finden diese Kunst daher beim weiblichen Geschlecht häufiger als bei Männern ausgebildet. Dieselbe beruht zum Theil auf natürlicher Anlage, kann aber durch Uebung wesentlich vervollkommnet werden. Auf einer relativen Schwäche der Muskulatur beruht ausserdem das sogenannte Tremoliren. Dasselbe besteht in der Unfähigkeit, die Muskeln dauernd in einem genau präcisirten Spannungszustand

zu erhalten und entspricht dem Zittern in der Armmuskulatur, welches bei jedem entsteht, der versucht den Arm länger als es seinem Kräftezustand entspricht in ausgestreckter Stellung zu erhalten.

Das sogenannte nasale Timbre der Stimmen, ebenso das gedeckte Singen haben ihren Grund nicht im Kehlkopfe. Sie entstehen bei denjenigen, welche die Bewegungen des weichen Gaumens nicht in ihrer Gewalt haben und den Zugang zum Nasenrachenraum nicht zur rechten Zeit öffnen und verschliessen können. Ebenso sind bei krankhaften Veränderungen der Nasenrachenraumes besonders bei chronischen Katarrhen desselben diese Störungen fast stets vorhanden.

Für die Gesanglehrer besonders wichtig kann ich es nicht unterlassen hier zwei Ursachen hervorzuheben, welche dem grössten Theil der Stimmerkrankungen zu Grunde liegen und welche mit einiger Aufmerksamkeit vermieden werden können: die eine derselben ist der Durchsingen eines Kehlkopfkatarrhs, die zweite ist das Hineinzwängen einer Stimme in für dieselbe nicht geeignete Lagen. Durch beides wird der Zustand hervorgebracht, welcher als Ueberanstrengung bezeichnet zu werden pflegt. In solchen Fällen haben die Stimmbänder an Elasticität eingebüsst, sind in Folge dessen im Ruhezustand länger als normal und bedarf es dabei einer unverhältnissmässig viel grösseren Muskelanstrengung, um die nothwendige Spannung hervorzubringen. Rechtzeitige Aufmerksamkeit und Schonung kann diesem stets sehr hartnäckigen, in seinen höchsten Graden unheilbaren Zustand, der schon manches junge Talent um seine Erwartungen betrogen hat, vorbeugen. Acute Katarrhe heilen bei Gesunden von selbst, wenn das kranke Organ jeder äusseren Schädlichkeit entzogen wird, chronische Katarrhe müssen durch geeignete Mittel beseitigt werden. Die durch sie bedingten krankhaften Folgezustände und Stimmanomalien gehören nicht in den Kreis dieser Abhandlung. Ich verweise in dieser Beziehung, wie auch über das Verhalten der Athmung, die dabei anzuwendenden Massregeln etc. auf das Buch von Mandl: »Gesundheitslehre der Stimme« und habe dem dort Gesagten nichts hinzuzufügen.*)

Eine Combination aller erwähnten Störungen findet man bei Marktschreiern und Volkssängern, welche ihren durch Branntwein und Zugluft hochgradig katarrhalischen Kehlköpfen die übermenschlichsten Anstrengungen zumuthen und so zu jenem heiseren und krächzenden Organ gelangen, welches eine berüchtigte Eigenthümlichkeit dieser Klasse bildet. Statt der glänzenden straffen weissen Stimmbänder zeigt hier der Spiegel zwei formlose graurothe dicke schlaff herabhängende Wülste.

VI.

Schluss.

Zum Schluss sei es mir gestattet, das in dieser Abhandlung Mitgetheilte in einigen kurzen Sätzen zusammenzufassen.

1) Zur Production eines jeden Tones ist die Mitwirkung aller Kehlkopfmuskeln bis zu einem gewissen Grade erforderlich; bei anderweitiger Leistungsunfähigkeit auch nur eines einzigen ist eine regelrechte Stimmthätigkeit vorhanden, durch Halblähmung eines einzelnen Muskels werden jedoch nur die durch seine Wirkung hervorgebrachten Klangfarben ausfallen.

2) Bis zu einem gewissen Grade können die Functionen einzelner Muskeln durch andere ersetzt werden, speciell kann der Spanner einen Theil der Arbeit der Stimmbandschliesser übernehmen und umgekehrt.

3) Die Klangfarbe der einzelnen Register wird hervorgebracht durch die bei den einzelnen verschiedene Art des Kehlkopfverschlusses, indem bei jedem einzelnen Register der definitive Verschluss durch einen oder ein Paar bestimmte Muskeln bewirkt wird.

4) Jedes Register kann nur dann vollkommen producirt werden, wenn der erwählte Muskel, den man als Leitmuskel bezeichnen kann, vollkommen leistungsfähig ist. Von den übrigen Muskeln, die diesen nur in seiner Leistung unterstützen, wird keine so vollkommene Leistungsfähigkeit verlangt.

5) Die Leitmuskeln

a) Die untere Hälfte des Brustregisters hat keinen eigentlichen Leitmuskel, denn die bei demselben allein nothwendige vollkommene Leistungsfähigkeit des Einwärtsdrehers der Stellknorpel (musculus cricoarytaenoideus lateralis) ist bei den anderen Registern auch erforderlich.

b) für die höhere Hälfte des Brustregisters der Zusammendrücker der Stellknorpel (musculus transversus s. arytaenoideus).

c) für das Mittelregister der Stimmbandmuskel (musculus thyreoarytaenoideus internus).

d) für das Fistelregister der Stimmbandspanner (musculus cricothyreoideus anticus), der für die höchsten Töne dieses Registers wieder durch den Zusammendrücker (transversus) wesentlich unterstützt wird.

Es würde mir zu grosser Freude gereichen, wenn es mir gelungen sein sollte, durch diese Arbeit in musikalischen Kreisen für die Gesangsphysiologie einiges Interesse erweckt zu haben. Diejenigen, welche sich vielleicht durch dieselbe zu weiteren Studien über diesen Gegenstand angeregt fühlen, möchte ich auf die mehrfach citirten Specialwerke von Garcia, Merkel, Mandl und Merkel verweisen.

Erklärung der Abbildungen.

Fig. 1. Das Knorpelgerüst des Kehlkopfes von hinten gesehen ($1\frac{1}{2}$ nat. Gr.).
- K Kehldeckelknorpel
- d Schildknorpel (Spannknorpel)
- h obere, h untere Hörner desselben
- d Ringknorpel (Grundknorpel).
- St Giessbeckenknorpel (Stellknorpel)
- L Luftröhre

Fig. 2. Schildknorpel (Spannknorpel) von vorne gesehen (nat. Gr.).
- a Adamsapfel
- p seitliche Platten
- h obere, h untere Hörner

Fig. 3. Giessbeckenknorpel (Stellknorpel).
- Die Stimmfortsätze desselben.

Fig. 4. Ringknorpel (Grundknorpel) von vorne gesehen.
- p Platte
- r Ring.

Fig. 5. Sagittaler Durchschnitt des Kehlkopfes. Linke Hälfte desselben, um den Mechanismus der Spannung zu zeigen. Der Pfeil zeigt die Richtung an, in welcher der Spanner wirkt. Die punktirte Figur stellt die Lage des Schildknorpels bei wirkendem Spanner (m. cricothyreoideus) dar (nat. Gr.).
- St linkes Stimmband.
- Die übrigen Bezeichnungen wie in Fig. 3 und 4.

Fig. 6. Seitenansicht des Kehlkopfknorpelgerüstes.
- Bezeichnungen bei diesem und den folgenden Bildern wie oben.

*) Als für Musiker vielleicht von Interesse, möge hier noch ein durch sogenannte Kehlkopfknötchen an den Stimmbändern zuweilen hervorgebrachtes Symptom eine Stelle finden: die Doppelstimme, welche schon früher zuweilen beobachtet, von Schnitzler ausführlich beschrieben worden ist. Ein solcher Knoten, am freien Rande eines Stimmbandes sitzend, legt sich zuweilen an den andern Stimmband an, und indem er auf diese Weise das Stimmband in zwei schwingende Hälften theilt, kommen zuweilen statt eines zwei Töne zum Vorschein. Bei einem meiner Kranken hörte man, wenn er von $e-f$ sang, deutlich Nebentöne, dagegen erklang als solcher bei der Bruststimme von $g-\bar{e}$ und bei der Falsettstimme von $\bar{d}-\bar{a}$ ein Kakaton, welcher um eine Terz höher war, als der absichtlich angegebene. Erst als durch geeignete Methoden der Knoten beseitigt war, verschwand das Phänomen (Fig. 10).

Fig. 7. Spiegelbild bei vollständig geschlossener Stimmritze bei Intonirung des Kopftones c.
Str. Stimmritze.
f St. falsches Stimmband.
Fig. 8. Spiegelbild bei ruhiger Athmung (Cadaverstellung).
Fig. 9. Spiegelbild bei einiger Wirkung des Erweiterdrehers (Lähmung des Stimmmuskels und Zusammendrückers).
Fig. 10. Spiegelbild bei Wirkung des Erweiterdrehers und des Stimmmuskels (Lähmung des Zusammendrückers).
Fig. 11. Spiegelbild bei Wirkung des Erweiterdrehers und Zusammendrückers (Lähmung des Stimmmuskels).
Fig. 12. Spiegelbild bei hohen Brusttönen.
Fig. 13. Spiegelbild bei tiefen Mittel- und Fisteltönen.
Fig. 14. Spiegelbild bei hohen Brusttönen.
Fig. 15. Spiegelbild bei hohen Mittel- und Fisteltönen.
Fig. 16. Teil aus Fig. 7 (Schnitt).

Die Abbildungen sind theils nach der Natur, theils mit Zuhülfenahme anerkannt guter Werke: Quain-Hoffmann Anatomie, Türck Klinik der Kehlkopfkrankheiten, gezeichnet. Das Spiegelbild der Epiglottis und Schleimhaut gehört ... Bei den tiefsten Tönen liegt der Kehldeckel viel tiefer als auf dem Bilde. Der Uebersicht halber ist für alle eine gleiche Stellung des Kehldeckels gezeichnet worden. Die Spiegelbilder sind sämmtlich in natürlicher Grösse gezeichnet.

Naturgefühl für den Dreiklang.

M. G. Die Thatsache, welche ich hier besprechen will, ist ohne Zweifel schon von Andern beobachtet worden; eine öffentliche Erwähnung derselben habe ich aber noch nirgends gefunden, und es scheint überhaupt wenig über sie bekannt zu sein, als man erwarten sollte. Ich selbst bin erst vor kurzer Zeit Jahren zufällig auf sie aufmerksam geworden, als ich auf einer Reise begriffen, in Augsburg nach gegen Sonnenuntergang in den Dom eintrat.

Der katholische Gottesdienst kennt eigenthümliche, den Protestanten fremde Vesper-Andachten (Litaneien, Miserere, Pater noster, Ave Maria etc.), bei denen eine Reihe kurzer Gebetsformeln abwechselnd vom Geistlichen und von der Gemeinde gesprochen werden. Der Geistliche spricht in einem psalmodirenden Tone, der sich während der ganzen Andacht auf gleicher Höhe hält und nur den Schluss durch eine Senkung bezeichnet; die Gemeinde spricht unbewusst in einem Accord, welcher von der Sprechtonhöhe des Geistlichen abhängt. Der Accord ist immer ein Dreiklang, gewöhnlich in Dur, selten in Moll.

Nach erstmaliger Wahrnehmung dieser mich anfangs überraschenden Erscheinung benutzte ich jede sich gerade darbietende Gelegenheit zu wiederholter Beobachtung und habe sie nach und nach in den Kirchen verschiedener Städte (Bamberg, Freiburg, Landshut, München, Salzburg, Wien etc.) immer bestätigt gefunden, so dass ich jedem musikalisch Strebenden in sichere Aussicht stellen kann, er werde, wenn er irgendwo den Versuch machen will, kein anderes Respondiren der Gemeinde vernehmen als ein accordliches. Da sich Sprechstimmen überhaupt in mittleren Lagen zu halten pflegen, so folgt hieraus ein mässiger Umfang des Accords, welcher in der Regel dreistimmig mit dem Ton ist unbedingt durch das Zahlenverhältniss der anwesenden Männer zu den Frauen. Hat die Stimme des Geistlichen einen Baritonklang, so hört man meist den Dreiklang und die Quint oben und dem vorgesprochenen Ton als Grundton; nur wenn tiefe Männerstimmen mitwirken, tritt die Unterdominante hinzu und man hat den seltneren Fall einer Vierstimmigkeit. Der hierbei als Ausnahme auftretende Quartsextaccord bildet die Regel, sobald der Geistliche mit einer Basstimme spricht, deren Ton dann wieder den Grundton abgiebt. Eine hohe Tenorstimme habe ich nur von wenigen Geistlichen gehört; sie diente in diesen Fällen als Oberstimme für den nachfolgenden Accord, welcher entweder zu einem Sextaccord oder einem Quartsextaccord sich gestaltete. Interessant war mir der Fall, den ich einst am Kreuzaltar in der Pfarrkirche zu Schwäbisch Gmünd beobachtet habe. Dort wurde zuerst unter Leitung der versammelten Schulkinder ein Choral gesungen, welcher in F-dur stand. Das unmittelbar sich anschliessende gesprochene Miserere eröffnete der Geistliche mit dem seinem Organe ... Tone f, in welchen sofort die respondirenden Kinder (mit der höheren Octave) einstimmten, anfänglich und längere Zeit allein oder nur in Begleitung der Frauen stimmen; die in geringer Zahl anwesenden Männer schienen sich nicht recht in den hohen Ton schicken zu können. Erst später wurde die Unterquart c hörbar und wieder nach einer Weile kam noch das andere a hinzu, mit welchem nun der Sextaccord vollständig war.

Die Erscheinung des accordischen Sprechens ist leicht zu erklären, hat aber ein psychologisch-physiologisches Interesse. Der letzte Grund liegt in dem widrigen Eindruck, den ein völlig regelloses Durcheinander vieler Stimmen hervorbringt und der sich unter Umständen bis zur Unerträglichkeit steigern kann. Was wir in den Jugendjahren eines nervenstarken Studententhums auf der Kneipe als selbstverständlich hingenommen haben, wird dem reiferen Manne zur Qual, wenn er der Versuchung nicht widerstehen kann, etwa in einem berühmten Münchener Bierlocal sich am Genuss des dort verabreichten Labetrunks zu betheiligen. Auch an den bekannten Scherz mag erinnert werden, der darin besteht, dass von vier Leuten jeder ein anderes Buch zur Hand nimmt und daraus laut vorliest: die Lesenden brauchen gar nicht zu schreien und werden doch ein sinnverwirrendes Getöse erzeugen, welches nur durch ein Naturgeräusch von noch grössere Zahl streitender Menschen gedeutet werden kann. Ein gewisses unbewusstes Streben, einem lästigen Chaos von Stimmen zu entkommen, lässt sich zuweilen sogar schon bei wiederholt ausgebrachten Hoch rufen bemerken. Wenn man solche Rufe einer versammelten Menge aus einiger Entfernung hört, kann man öfters unterscheiden, dass der zweite Ruf schon besser klingt als der erste, der dritte noch besser.*) Soll ich etwa »Paulus Messias« aufgeführt werden zu müssen, ... die den Chor sprechenden Leute (gewöhnlich Choristen von der Oper) sorgfältig dahin eingeübt sein, dass sie ihre Verse nicht nur in gleichem Rhythmus vortragen, sondern auch so weit möglich in übereinstimmenden Sprechtönen, also in einer Art Sprechmelodie, welche da sie nirgends in Monotonie verfallen darf, gar nicht leicht zu erreichen ist. Leicht und fast von selbst sich ergebend ist nur das gemeinschaftliche Sprechen mit unveränderlicher Tonhöhe. Geht man an einem Schulhause vorüber während eine unterste Klasse gerade »aufzusagen« hat, so hört man immer, dass die jüngeren Kinder den ziemlichen Ton einhalten. Der Lehrer hat sie sicherlich nicht darauf dressirt; sie sind durch angeborenen Sinn aus unbestimmbarem Tongewirre durch ... zu Ordnungssinn derart geführt worden, gerade wo bei den mit Reimsprüchen verbundenen Stimmenspielen irgend ein besonders lebhaftes oder vorlautes Kind bestimmt den Tonhöhe, welcher die andern sich um so schneller anschliessen, als bei Kindern von ziemlich gleichem Alter auch die Sprechlage wenig verschieden ist.

Das Anhören anfangender Kinder kann die Frage nahelegen, wie würde es klingen, wenn Leute verschiedenen Alters und Geschlechts eine verschiedene Sprechhöhe gemeinsam einzuhalten hätten? Ich hatte an diese Frage nie gedacht, bis mir der erwähnte Zufall die Antwort noch vor der Frage

*) Ich kann bei diesem Anlass das freilich wenig zur Sache gehörige Geständniss nicht unterdrücken, dass ich auch den weiblichen Hochruf weit lieber höre als die tausendstimmige Marter unserer Liedertafeln, welche ein mitfreudiges Hoch nach einer Accordschablone singen. Wer einem verehrten Freunde herzlich die Hand drücken will, zieht nicht erst seinen Handschuh an.

brachte. Dass ich mit die Leute, welche sich an jenen Abendandachten einfinden, weder Achtung noch eine musikalische Bildung denke, brauche ich wohl zu erwähnen; sie werden in der Regel nichts mitbringen als die Erfahrung, dass regelloses Zusammensprechen sich störend erweist, in gesteigertem Grade wenn einzelne Ansätze zum Lärm, und das Bewusstsein, dass die Heiligkeit des Orts nicht den geringsten Lärm verträgt, reflectirt haben zu dunkler Sicht, um machen nur jene Wahrnehmung immer wieder von neuem; wenn sie sparsam, auf von ihnen angeschlagener Ton passt nicht zu den Tönen der Nachbarn. Aber dass die Leute dies sparen, ist eben das Merkwürdige. Um nicht missverstanden zu werden, muss ich einschalten, dass, wer das accordliche Sprechen rein vernehmen will, sich innerhalb der sprechenden Gemeinde, welche meist nicht sehr zahlreich ist, aufzustellen hat. Tritt man außerhalb, so weit es ohne Störung geschehen kann, verschiedenen Winkeln nahe, so vernimmt man wohl ungleich ohne Scheu ein verworrenes unharmonisches Murmeln. Kann mitunter auch beobachten, wie eine Matrone nach ein paar misslungenen Versuchen zu recht gemässigt mit sich gegen dem Schweigen ergiebt. Es fehlt also nicht an Leuten, welche mit dem Erfolgen ihrer Sprechhöhe in den einmal zur Herrschaft gelangten Accord nicht zurecht kommen; solche halten sich jedoch bescheiden zurück, oder der Mission, wo ein allzu stumpfes Ohr ihn gar nicht merkt, äussert sich in der Gemeinschaft, ebenso wie bei wirklichem Kirchengesang ein falsch Singender nicht aus der Menge der die richtige Melodie Verfolgenden herausgehört wird.*) Der Sprechaccord selbst kommt nicht gleich im ersten Anfang sicher zustande, denn an den einleitenden Ton des Geistlichen könnten sich mehrere Accorde anschliessen. Es ist belehrend, wahrzunehmen wie anfänglich die Stimmen schwanken, bis einige Theilnehmer (jedenfalls die mit besserem Musiksinn begabten) ein passendes Intervall bestimmt angeben, welches dann meist schon für den Aufbau des Accords entscheidend wird.

Die hier angeführten Beobachtungen beweisen, dass das richtige Gefühl für Consonanzen selbst im bildungslosen Menschen vorhanden ist, dass er dissonirende Tongruppirungen unangenehm empfindet und ihnen aus dem Wege zu gehen sucht. Der ungebildete Volksgesang in seiner meist ganz regelrechten Zweistimmigkeit hat dies längst gezeigt.**) Allein das unbewusste Verlangen nach Consonanz auch bei gewohnheitsmässigem Sprechen erweist einen noch höheren Grad von Empfindlichkeit, weshalb die Thatsache wohl fernerer Beachtung werth erscheint.

Auffallend ist, dass, wie schon oben bemerkt, so selten in einem Moll-Accord gesprochen wird. Unter so zahlreichen Beispielen sind mir nur ausnahmsweise ein paar Molldreiklänge

---

*) Aus meinen Beobachtungen möchte ich schliessen, dass bei dem Sprechen die Menge mit beharrlicher Gehörsmeinen Einzelnen seltener vorkommt als bei Messengesang in der Kirche, wo man oft genug an einen Nachbar geräth, der wohlgemuth unbewusst seinerseits über die Choralmelodie mit eigener Hand eine neue Quart oder Quint transponirt. Ist dies nicht so, so wäre der Grund wohl darin zu suchen, dass in Sammlungen der Melodienführer und die Rückgabe eigener Stimme von gar fern als wo Sprechende zwischen gelungen Sprechenden.

**) Auch mit Gemeindegesang ist der frühe Uebung schon bewiesen, obwohl dem die begleitende Orgel einen vollstimmigen Mehrstimmigen gegenüber entgegengesetzt und diese gewöhnlicher noch. Die Gemeinde sollte, wie es in Wahrheit schwer zumal geschieht, laut gleich den Melodien des Choralsingers der Sopran, und Tenor sagen. Im harmonischen Takt mag auf die Orgel da, wo ihre Vorlage in ihren Fächern, wenn sie einen an sich einfachen Melodie ausgezeichnete Accorde unterlegt. Ein absonderlicher Versuche, eine Gemeinde zu vierstimmigem Kirchengesang zu bringen, wie sie vor Jahrzehnten unternommen waren, sind glücklicherweise gänzlich verschollen. Nur wo eine Vorsorge ohne anderweitige Begründung so zu sagen in einem Grade, kann bekräftigen mit Fleiss zum Ton über dem ganz dem natürlichen Gefühl der Singenden überlassen bleibt.

auf der Tonica (in der Quintenlage) oder aus dem Mollgeschlecht angehöriger Quartsextaccord zu Ohren gekommen, ein Septaccord mit grosser Terz und grosser Sext niemals. Wahrscheinlich hängt dies damit zusammen, dass auch das deutsche Volkslied sich fast ausschliesslich in Dur-Tonarten bewegt. Hierin scheint im Laufe der Zeiten eine Veränderung des Naturgefühls sich vollzogen zu haben, denn alte uns aufbewahrte Lieder, von denen man annimmt, dass sie vom Volk gesungen wurden, stehen häufig in Moll oder in einer der sogenannten Kirchentonarten, gleichwie manche aus weltlichen Liedern entstandene Choralmelodie.

Dass in protestantischen Kreisen das accordliche Sprechen wenig oder gar nicht bekannt geworden ist, begreift sich. Ich habe aber unter musikalischen Freunden auch öfters Katholiken gefunden, die dasselbe übersehen hatten, vielleicht weil sie seit der Kindheit, wie man auf dergleichen noch nicht zu achten pflegt, daran gewöhnt waren. In älterer Zeit hat man dieses Sprechen sogar in die Kunstmusik herübergenommen und hier zu wirklichem Sprechgesang potenzirt. Ich glaube nämlich nicht zu irren, wenn ich mir manche Stellen in Werken von Palestrina, Allegri u. a. auf solche Art erkläre. In dem berühmten Miserere von Allegri kommt mehrmals vor, dass jeder Gesangstheil einen vier- oder fünfstimmigen Accords nur durch eine Doppelganznote (Brevis) angedeutet ist, während darunter eine Anzahl von Worten steht, welche offenbar auf diesen Tönen mehr gesprochen als gesungen werden sollen; so gehört z. B. der ganze Satz *ut justificeris in sermonibus tuis et vincas cum judicaris* den F dur-Accord (fünfstimmig) anfangs ohne Angabe eines Rhythmus; an den drei letzten Worten rhythmisirt und dann erst lenken die übrigen Stimmen zu melodischem Gesang zurück. Ein andermal ist über den Satz *Libera me de sanguinibus, Deus, Deus salutis* der unterlegte G moll-Accord (vierstimmig) geschrieben, der erst mit der zweiten Sylbe des letzten Wortes von der B dur-Harmonie abgelöst wird, und ähnlich noch öfters. Die Improperia von Palestrina enthalten ganz entsprechende Stellen, nur dass hier der unverändert bleibende Accord auf die Textsylben rhythmisch vertheilt ist; so z. B. bleibt auf dem F dur-Dreiklang (vierstimmig) der Satz *»Popule meus, quid feci tibi«* mit Ausnahme der letzten Sylbe), nachher die ganze Wortreihe *»Quia eduxi te de terra«* dazwischen auf dem C dur-Dreiklang der Satz *»Ad se quo contristavi te?«* Kurzum ist dieser Art behandelte Sätze treten auch häufiger auf und auch bei anderen Componisten jener Zeit Moll-Accorde sind dabei nicht selten, was ja auch das Volk in jenen Moll-Melodien öfters singt und von jeher sang. Man darf vermuthen, dass gerade der successive Uebergang vom freien Sprechgesang in rhythmischen Sprechgesang und dann in kunstvollere Melodik zu der ergreifenden Wirkung beigetragen hat, welche dem Miserere des Allegri zu allen Zeiten nachgerühmt worden ist. (Sprechgesang hat neuerdings auch Verdi in seinem Requiem zweimal verwendet und guten Effect damit erzielt.)

Mattheson's Verzeichniss Hamburgischer Opern von 1678 bis 1728, gedruckt im „Musikalischen Patrioten", mit seinen handschriftlichen Fortsetzungen bis 1751, nebst Zusätzen und Berichtigungen.

(Fortsetzung.)

(IX. Periode.)

168. **Salomon.** Comp. v. *Keiser.* Poesie v. Chr. Hunold alias *Menantes.*

Anno 1704

107 **Nebucadnezar.** Musik v. Hrn. *Keiser.* Poesie v. Hrn. *Hunold.*

[Diese hübsche Oper wird anfangs 1704 aufgeführt sein. Es lagen alle Opern 1704 mit gewissen Ursachen still; mag M. in der Ehrenpforte S. 102, worauf er nach Holland reiste, und im August machte er abermals eine Reise, weil die Opern verboten worden. Das S. 102, aber im October, da der Schauplatz wieder eröffnet wurde, liess er seine vierte Oper in Hamburg aufführen.« Ebenda S. 192. Dies war die folgende.]

108 **Cleopatra.** Hr. *Feustking* machte die Verse, Mattheson die Musik.

[Der Componist selber spielte die männliche Hauptperson und musste darin der Person des Antonius natürlich nach dem der Zuschauer bei der vorstellten Selbstentleibung ein lautes Geschrei zu haben. Ehrenpforte S. 193. Nachdem er sich so affectvol ausgebracht hatte, pflegte er ins Orchester hinab zu steigen und von drei seinen Oper zu Ende zu dirigiren. Bei der letzten dreijährigen Vorstellung, am 5. December, konnte er aber diesen Vorhaben nicht ausführen, weil Händel sich diesmal weigerte. Um mittag in dem Werke die Direction abzutreten, und darum entstand nach beendigter Oper die berühmte Schlägerei oder das Duell mit Degen vor dem Theater auf dem Gänsemarkt.]

109 **Almira.** Musik von Hrn. Kapellmeister *Händel.* Poesie von Hrn. *Feustking.* Hiebei war ein Epilogus, genannt der **Genius von Europa,** componirt von Hrn. *Keiser.*

[Händel's erste Oper. Ihre merkwürdigen Schicksale sind im 1. Band von Händel's Leben erzählt und die Musik ist nach einer Hamburger Abschrift als Band 55 der Händelausgabe gedruckt. Von sämmtlichen Stücken der alten Hamburgischen Oper ist dieses das einzige, welches in einer vollständigen Partitur im Druck erschienen ist.]

Anno 1705

110 **Nero.** Musik v. Hrn. *Händel.* Poesie v. Hrn. *Feustking.*

[»Dieses ist die letzte Oper gewesen, die Mattheson mitgemacht hat. Händel's Zusatz. Die Musik ist bisher noch nicht wieder aufgefunden.]

111 **Octavia.** Musik v. Hrn. *Keiser.* Poesie v. Hrn. Lt. *Feind.*

112 **Lucretia.** Von eben denselben Verfassern.

Anno 1706.

113 **La fedeltà coronata.** Musik v. Hrn. *Keiser.* Poesie v. Hrn. *Hinsch.* Das Maier waren zween: Hr. *Dittmer* und Hr. *Scheits.*

[Wie schon aus dem Titel hervorgeht, lag ein italienischer Text zu Grunde. Der Componist schrieb ein Vorwort zum Textbuche, in welchem er sagt, dass diese seine 75ste Oper war.]

114 **Justinus.** Von Hrn. *Schieferdecker's* Composition.

[Aus dem Italienischen; der Bearbeiter hat sich nicht genannt.]

115 **Masagniello furioso.** Componirt v. Hrn. *Keiser.* Hr. *Feind* war der Poet.

116 **Germanicus.** Musik von dem Hrn. Kapellmeister *Grünewald.*

117 **Sueno.** Musik v. Hrn. *Keiser.* Poesie v. Hrn. *Feind.*

Nach dieser Opera wurde, nebst einem Prologo: **Il genio di Holsatia,** davon Hr. *Keiser* die Musik und Hr. *Feind* die Worte gemacht hatte, aufgeführt.

118 **Almira,** von *Keiserischer* Komposition. Sonst wie Nr. 109 beschaffen.

(X Periode.)

Anno 1707

hat Herr Johann Heinrich Saurbrey die Opern von der Frau Wittwe Schott gepachtet, wobei die neuern [verbessert, selbst] und längste Epochen gemacht, mit folgenden Schauspielen:

119 **Dido.** Es componirte diese Opera der Herr Kapellmeister *Graupner,* und Worte v. dem Hrn. *Hinsch.*

120 **Der Carneval von Venedig.** Musik v. Hrn. *Keiser.* Verse von den Herren *Meister* und *Cuno.*

[Keiser hatte nur einen Theil des Stückes componirt, das Uebrige setzte Graupner in Musik, wie das Inhaltsverzeichniss der Hamb. Textsammlung angiebt. Der Zeit nach ist dieses Stück Nr. 119, und Dido Nr. 120.]

Anno 1708.

121 **Florindo.** Hr. *Händel* componirte die v. Hrn. *Hinsch* verfertigte Verse.

122 **Daphne.** Von vorigen Verfassern.

[No. 121 und 122 waren ursprünglich nur ein Werk, welches aber bei der Länge der Komposition in zwei Abenden gegeben wurde. Händel's letzte Oper für Hamburg, von welcher die Musik nicht erhalten ist.]

123 **Hercules und Theseus.** Musik v. *Graupner,* Poesie v. *Bregmann.*

[Hier würde folgen das von Mattheson nicht erwähnte plattdeutsche »Zwischen-Spiel«: **»Die lustige Hochzeit«** und dabei ungezielte **Bauern-Masquerade**. Nach der Textsammlung von *Keiser* und *Graupner* componirt.]

124 **Antiochus und Stratonica.** Musik v. *Graupner,* Poesie v. Hrn. *Feind.*

125 **Bellerophon.** Von eben denselbigen Verfassern.

Anno 1709

126 **Medea.** Musik und Poesie v. Hrn. *Keiser.* Hier Maler war Hr. *Dittmer* allein. Der Balletmeister Mons. *La Vigne.*

127 **Hallolus und Olimpia.** Auch von Hrn. *Keiser.*

[Nach dem Inhaltsverzeichniss der Textsammlung hätte auch Graupner etwas beigesteuert. Den Text mag Keiser nach einer italienischen Vorlage allein geschmiedet haben.]

[Fortsetzung folgt.]

Anzeigen und Beurtheilungen.

Für gemischten Chor.

Arnold Krug. **Fünf Gesänge** für gemischten Chor. Op. 7. Preis der Partitur und Stimmen 6 M. 40 Pf. Leipzig, Rob. *Forberg.*

Das Beachtung werthe Gesänge. Mit Ausnahme der schottischen Ballade »Edward« sind es gute altdeutsche Texte, die der Componist sich ausgesucht hat und das deutet schon die solide Richtung desselben an. Die musikalische Behandlung, die er ihnen angedeihen liess, bestätigt das günstige Vorurtheil. Keine Zererei, kein unnöthiger musikalischer Aufwand, schlicht und wahr sind die Worte wiedergegeben. Wenn auch das melodische Element sich nicht in hervorragender Weise offenbart, so reicht es doch aus und damit kann man schon zufrieden sein. Ein allerliebstes Lied ist das Tanzlied No. 6, das auch in Bezug auf Melodie den anderen Gesängen den Rang abläuft. Wäre nur sein Schluss befriedigender, es ist mehr ein Halbschluss. Dem Liede ist noch eine Clavierbegleitung ad libitum beigegeben. Dass die Gesänge leicht auszuführen sind, kaum ihrer Verbreitung nur förderlich sein. Ich kann nur wünschen, dass ausser dem Cäcilienverein in Hamburg, dem sie gewidmet sind, noch viele andere Gesangvereine sich der Gesänge annehmen. Seien sie diesen hiermit empfohlen.

Noch ein Wort über No. 1, die schottische Ballade »Edward«. Ob es wohlgethan war, die Ballade für gemischten Chor zu componiren, ist die Frage, es lassen sich wenigstens gewichtige Bedenken dagegen geltend machen. Doch davon abgesehen muss ich sagen, dass mir die musikalische Reproduction dieses gewaltigen Stoffes nicht genügend erscheint. Um ihn nur annähernd wiederzugeben, bedarf es starker Accente, überhaupt einer recht energischen Ausdrucksweise an den betreffenden Stellen. Das unheimlich Dämonische in der Ballade will auch entsprechend musikalisch ausgedrückt sein. Mit einem Wort, der Ton derselben ist vom Componisten nicht prägnant genug

wiedergegeben, obwohl ich gestehen muss, dass sich manche schöne gelungene Einzelheiten finden. Aus dem Gefahr, in die sich der Verfasser durch Composition dieser grandiosen Ballade begab, ist er nicht ganz unversehrt hervorgegangen. In Gefahr begiebt sich überhaupt Jeder, der es unternimmt, sie für gemischten Chor in Musik zu setzen.

Carl Riedel. Drei Weihnachts-Legenden für gemischten Chor. Nr. 1. Maria im Walde. Partitur Pr. 60 Pf., Stimmen einzeln à 15 Pf. Nr. 2. Weihnachtswunder. Partitur Pr. 80 Pf., Stimmen einzeln à 30 Pf. Nr. 3. Christkindleins Bergfahrt. Partitur Pr. 75 Pf., Stimmen einzeln à 30 Pf. Leipzig, Robert Seitz.

Der Gründer und verdiente Leiter des bekannten Riedel'schen Vereins zu Leipzig bringt uns hier drei Chorgesänge, die unser Interesse in Anspruch nehmen. Wenn ich auch nicht behaupten möchte, dass der Componist Riedel den Dirigenten Riedel verdunkelt oder verdunkeln wird, so fordert doch die Gerechtigkeit, ihm auch in seiner Eigenschaft als Componist die verdiente Anerkennung nicht zu versagen. Und wir erkennen muss man an vorliegenden Gesängen vor Allem die noble Haltung, die geschickte Arbeit und die zutreffende Wiedergabe der Gedichte. Bedeutende schöpferische Kraft lässt sich in so engem Rahmen kaum entfalten, ich glaube auch nicht, dass der Verfasser sie besitzt, aber die Erfindung ist doch aller Ehren werth. Herr Riedel weiss, was klingt und wirkt, und seine auf Klangwirkung berechneten Combinationen sind oft recht interessant und lehrreich zugleich. Der eigenthümliche, ich möchte sagen alterthümliche Ton, den der Componist wiederholt anschlägt, harmonirt sehr wohl mit dem Ton der Worte und erinnert an die Ausdrucksweise früherer Zeit. Man könnte vielleicht sagen, dass verschiedentlich mehr als nöthig oder gut auf Effect hingearbeitet worden sei, aber man muss auch wieder gestehen, dass von grob sinnlichen Effecten nicht die Rede sein kann. Wer auf Solostimmen den Halbchor und auf diesen den vollen Chor folgen lässt und in solcher Weise zu steigern und zu wirken sucht, der ist noch kein Effecthascher. Dass Herr Riedel auf Abwechselung bedacht ist, soll nicht getadelt werden; es fragt sich aber, ob er hierin nicht doch des Guten zu viel thut und den ruhigen Fluss stört. Er hält auch auf gute technische Ausführung und bezeichnet alles darauf Bezügliche bis ins kleinste Detail. Kaum ... sind die Stimmen oft mit Vortragsbezeichnungen förmlich überladen, und das ist störend und könnte allerdings den Vorwurf begründen, dass der Verfasser die technische Seite zu sehr in den Vordergrund stellt. Es mag ihm zum Trost übrigens gesagt sein, dass die Sachen mit dieser peinlichen Genauigkeit doch nicht ausgeführt werden, auch nicht ausgeführt zu werden brauchen, um zu wirken. Nr. 3 »Christkindleins Bergfahrt« ist wohl das gelungenste Stück. Es wirkt schön und trifft vortrefflich den Ton des Textes. Besonders wirksam durch die hier entfaltete Tonfülle ist die Schlussstelle auf den Worten »Gott sei Ehre! lobt und preist«. Was das Tempo grazioso über den beiden Schlusstakten auf dem Wort »Alleluja« bezogen soll, zumal zwei Takte vorher Adagio gesetzt ist, ist mir unklar. Der Verfasser verzeihe meine Anmasslichkeit, aber ich halte die Bezeichnung für völlig überflüssig, ebenso manche andere in dem Stück vorkommende, soweit sie auf den Vortrag Bezug hat. Demnach nenne ich Nr. 1 »Maria im Walde«. Das Stück hat wie das vorige strophenartigen Bau und leitet vermittelst eines sechstaktigen, das erste Thema ... in Bass bringenden, ... Zwischensatzes geschickt über zu dem Choral »Vom Himmel hoch da komm ich her«, der hier eine andere Textunterlage hat. Mit ihm schliesst das Stück. Einfach und natürlich gehalten und frisch empfunden ist es ebenfalls von guter Wirkung. Die Declamation des Wortes »Johannes« auf S. 3 erscheint mir forcirt. Ich möchte auch wohl erfahren, warum der Verfasser die Nichtbetheiligung des Basses an der Choralzeile »Uebergoss es all' Thäler« motivirt. Nr. 2 »Weihnachtswunder« erscheint mir in der Erfindung am wenigsten bedeutend und wird, trotzdem der Componist in jeder Weise bemüht ist, den Chor interessant auszugestalten, schwerlich einen tieferen Eindruck bei dem Hörer hervorbringen. Er ist wieder überreich ausgestattet mit dynamischen Zeichen. — Ueberzeugt, dass Jeder etwas für sich in den Chören finden wird, mache ich die Gesangvereine und deren Leiter auf sie aufmerksam.

Freiland.

Berichte.

Stuttgart, 30. März.

Aus unserer Stadt, in welcher so viel und so gut musicirt wird, liesse sich wohl Manches schreiben, allein zu einem richtigen Referenten taugte ich aus verschiedenen Gründen nicht, und so will ich es die Erwähnung der gewichtigen Aufführungen Bach'scher Matthäus-Passion nichts weiter aus den reichen Ergebnissen der ... Concertsaison anfügen als die Notiz, dass wir nun auch wie Verdi's Requiem durch zwei vortreffliche Aufführungen kennen gelernt haben. Das Werk war von der Hofkapelle unter Doppler's Leitung mit sorgfältig einstudirt und erschöpft, wie Ihnen schon aus anderen Orten berichtet worden ist, wirklich eine sehr respectable Arbeit, wenn man ihm gegenüber von den rechten Standpunkt einnimmt und angehörige Vergleichungen unterlässt. Das Gesammtbild oder Abendandächtigen ist im Ganzen wenig, die Musik meist frisch und wohlempfunden, oft dramatisch, nirgends theatralisch; es ist interessant zu sehen, wie sich ein feuriger Italiener das Nessuti die Auferweckung der Todten durch ein von allen Seiten schmetterndes Trompeten, die Verzweiflung des Sünders, das Erlösungsgefühl der Begnadigten vorstellt. Dass Verdi von seinen ersten Opern aus zu solchem Ernst und solcher Energie sich erheben werde, war nicht zu vermuthen gewesen.

Zu Verdi's Requiem, welches nach protestantischem Begriff völlig unkirchlich genannt werden müsste, nicht nur freilich Bach's Passion mit ihren ergreifenden Tönen und nach ihrer gesammelten Kraft in strengem Gegensatz. Die genannte Aufführung durch den Verein für Kirchenmusik (unter üblicher Mitwirkung der Hofkapelle und ... Kräfte von der Oper) war in der Orchesterleitung und den schwierigen Chören tadellos. Im Einleitungschor wird der Cantus firmus hier immer von sehr zahlreichen Knabenstimmen gesungen, welche sich von dem figurirenden Doppelchor kräftig und ... abheben; man sollte es überall, wo die erforderliche Zahl gut singender Knaben zusammen zu bringen ist, so halten, und namentlich die ... manche Orten eingeführte Verstärkung des Choralmelodie durch ein Blechinstrument gänzlich verbannen; der Ton einer Posaune oder Clarinette wirkt um so störender, als Bach im ganzen Werke nirgends ein Blechinstrument verwendet. Von den zu früheren Aufführungen ... Solostimmen waren diesmal nur die Herren ... und ... in bewährter Weise beschäftigt. Den Tenor hatte Herr ... aus Speyer übernommen, welcher ein ausgezeichneter Oratoriensänger zu werden verspricht; der schönen ... Stimme und absolut reinen Intonation steht ... Verständniss und Gefühl zur Seite. Die Partie des Evangelisten ist bekanntlich sehr hoch geschrieben, so dass für die meisten Tenoristen hier und da Aenderungen gemacht werden müssen. Herr ... sang die Recitative Note für Note so wie sie bei Bach stehen, ohne jede Aenderung und Ermüdung. Auch das hohe ... im rhythmischen Recitativ (mit Choral), welches der mit Chor verbundenen ... will, bot ... Arie ... vorgetragen. Und bei ... Stimme ... vollster Anerkennung ... dabei ... Er gehört zu den hervorragenden Zierden unseres Orchesters, und ich habe noch nie einen Künstler getroffen, der sein schwieriges ... Instrument mit mehr Meisterschaft und Geschmack zu behandeln verstünde.

Hierzu eine Beilage von Breitkopf und Härtel in Leipzig

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig

Expedition: **Leipzig**, Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 18. April 1877. Nr. 16. XII. Jahrgang

Ein Hamburger Opern-Pachtcontract vom Jahre 1707, und Einnahmen dieses Theaters in den zehn Jahren 1696—1705.

Vorbemerkung. Zum Schlusse der in dem folgenden Artikel mitgetheilten Verzeichnisses Hamburgischer Opern, welches Mattheson zusammen stellte und in seinem Musikalischen Patrioten 1728 drucken liess, fügte er noch einige Actenstücke über den geschäftlichen Betrieb dieses Theaters bei, die für uns jetzt um so werthvoller sind, weil sie bei völligem Fehlen anderer Documente dieser Art bilden. Die Hamburgische Opernbühne war von Anfang an ein Privatunternehmen. Dem es niemals gelang, in seinem Bestande und seiner Verwaltung dauernd festen Fuss zu fassen; sein Archiv ist daher wie die zahlreichen und werthvollen Manuscripten im Laufe zu Grunde gegangen oder in alle Winde zerstreut. Das Wenige, was der Zufall oder ein sorgsamer berichterstatter uns erhielt, hat also für uns erhöhten Werth. Der folgende Contract betrifft die Zeit der festesten Periode der ohne bestehen Opernhäuser unter geschäftskundigen Leitung, und die angeführte Einnahme-Berechnung erstreckt sich eben auf diejenigen zehn Jahre, welche in jeder Hinsicht die Zeit des höchsten Glanzes dieser Singbühne bilden. — Wir lassen nun Mattheson reden.

Wenn oben bei dem Jahr 1707 (s. Sp. 235) der langen Verpachtung erwähnet ist, und sich zugleich die Abschrift eines Contracts findet, welcher damals geschlossen worden, so habe solchen dem curiösen Leser hiemit nicht vorenthalten wollen, damit er sehe, was für besondere Cautelen dabei vorgekommen sind.

Ehemaliger Opern-Contract.

»Demnach Madame Schotten (Schott) sich gefallen lassen, ihr Opern-Haus an Joh. Heinrich Saurbrey zu verpachten, als ist gegenwärtiger Hauer-Contract desfalls zwischen ihnen aufgerichtet; und sind folgende Punkte und Conditiones von beiderseits Contrahenten beliebet und ratihabiret worden.

»1. Vermiethet Madame Sch. an besagten J. H. S. hiesiges Opern-Theatrum, nebst Kleidern und aller Zubehör, von Ostern dieses 1707ten Jahres bis Ostern Ao. 1708, um solches die Zeit über zu dreien, oder auch dann und wann zu vieren Praesentationen in der Woche zu gebrauchen, dafür Mad. Sch. 800 Rthl. sage achthundert Reichsthaler, in gewissen Terminen zu empfangen hat; wie sich denn der Pachter nach Verfliessung eines jeden Monaths, praecise 120 Rthl. sage einhundert und zwanzig Mark Lübisch zu entrichten unbrüchig macht, und verspricht dergleichen Quantum folglich alle Monath richtig an zu übergeben, bis die Summe der 800 Rthl. völlig gemacht wird; es wäre denn, dass eine zubiltene ?erfolgte, welche mit aller Macht von Häurers Seiten wo es möglich, soll abgehalten, im geringsten aber nicht renuntiret werden: auf welchen Fall auch der Hauer cessirt.

»2. Ist der Opern Pachter wegen (die bezahlte vorhanden) verabredet worden, dass Häurer dafür an Mad. Sch. zum Discretion von einem Portugaleser in Specie (etwa M. 138) oder 25 ... ellen geben soll.

»3. Sollen die Kleider, nebst den dazu gehörigen Zierrathen, wie auch das Theatrum und die Machinen, in dem Stande wie sie itzo sind, gelassen, und ohne der Mad. Sch. Wissen und Willen nichtes daran verändert, auch mit allem Fleiss preservirt werden, dass sie nicht deterioriret, sondern best-möglichst conservirt werden.

»4. Weil dieses Jahr wenigstens sechs neue Opern aufgeführet werden sollen, so ist Mad. Sch. zufrieden, wenn Häurer sich dazu verbindet, dass er die meisten neuen Stücke, so reasonable als möglich, mit Kleidern, Decorationen und was dazu gehörig, verstellen lassen will, wobey sich Mad. doch ausbedinget, dass so wol die neugemachte Kleider und Decorationen, als auch diejenigen Partituren, so in diesem Jahr neu componirt werden, bey dem Hause verbleiben sollen. Diejenigen Partituren aber, sammt deren Instrument-Stimmen, welche man sonst von fremden Leuten und abschreiben lassen muss, sind für Mad. ihre Rechnung. Die Cordon (Clavier etc.) so selbige in gutem Stand gesetzet sind, sollen allemahl darin erhalten werden; wo aber ganz neue von nöthen seyn sollten, erlegen zur Anschaffung derselben Mad. und Häurer, jeder die Helfte, welche gleichfalls beim Opern Hause verbleiben.

»5. Will Häurer sich enthalten, neue Acteurs, Actricen und Tänzer, ohne der Mad. Sch. Vorbewust und Gutbefinden, anzunehmen und abzuschaffen.

»6. Bedinget Mad. dass diejenigen Personen, die ihrem Hause Tort erwiesen, von dem Häurer überall nicht employirt werden sollen.

»7. Reservirt sich Madame so wol die eine grosse Seiten-Loge, nebst der Freiheit, dann und wann Fremde mit sich in selbige ohne Entgeld hinein zu führen, als auch zwo Personen par terre und zwo auf die Gallerie.

»8. Gleichwie Mad. Sch. von ihrer Seiten an dem, was sie versprochen, nichts wird ermangeln lassen, so verpflichtet sich J. H. S. als Häurer gleichfalls, vorgesetzten Puncten nicht allein in allen articuln nachzuleben, sondern stellet zu mehrer Versicherung der Mad. Sch. Reinhold B. (Rhinlammt, der Börsenknecht, handschr. Zusatz) zu einem Bürgen. Und ich Reinhold B. gelobe und verspreche als ein bürgender Contrahent, dass J. H. S. obengesetzten Puncten richtige Genüge thun soll, alles bey Verpflichtung meiner Haab und Güter.

so viel hiezu ansehnliches Geschehen. Hamburg den 4 May 1[illegible].

Bey dieser curieusen Piece stehet annoch verzeichnet, dass die Grand-Einnahme [illegible] Mark Species das Agio 80 ℳ, das jährliche Schoss 47 ℳ und das Feuer-Cassen-Geld 80 ℳ gewesen.

Weiter findet sich eine Calculation der Einnahme an der Opern in einer Zeit von sieben Jahren, nehmlich ab Anno 169[illegible] bis 1[illegible] auf Fanten zu Wege gebracht haben, und weil ich manchem damit gedienet seyn möge, will ich das Verzeichniss immer mit hersetzen.

Ao 169[illegible] sind vom 7 Jan. an bis den 2 Dec. in allem 108 Opern gespielet oder Repraesentationes gemacht worden, unter welchen sechs neue Spiele gerechnet werden, die haben überhaupt eingetragen	[illegible] ℳ
Ao 169[illegible] vom [illegible] Jan. an bis den 30 Dec. sind [illegible] Repraesentations und unter denselben eine neue Opera gemacht worden. Die haben eingetragen	[illegible] -
Ao 1697 vom [illegible] Jan. an bis den [illegible] Dec. sind 10[illegible] Repraes. und unter denselben nur drey neue Opern gemacht worden. Die haben eingebracht	[illegible] -
In diesen beiden letzten Jahren wurden die hiesigen Operisten auch der Stadt Kiel gesandt und spielten daselbst während des Umschlages Ao 169[illegible] deutsche Opern, Ao 169[illegible] aber siebzehn. Im ersten dieser Jahre wurden auch zugleich die Spiele in Hamburg mit doppelten Kosten fortgesetzet; weil es aber eine Rechnung ohne Wirth war, fingen sie im andern Jahr hier so lange still bis zu Ende des Umschlages. Das erste mahl trugen die Kieler-Opern ein	[illegible] -
Und das andre mahl nur	[illegible] -
Eins war so gut als das andre.	
Ao 1[illegible] vom [illegible] Jan. an bis den [illegible] Dec. sind [illegible] Repraesentations eingegangen, worunter eine neue Opera gewesen und haben eingetragen	[illegible] -
Ao 1[illegible] vom [illegible] Jan. bis den [illegible] Dec. zählte man 113 Vorstellungen und unter denselben eine neue Opera. Die brachten ein	[illegible] -
welches die höchste Summe in [illegible] Jahren ist.	
Ao 1[illegible] vom [illegible] Jan. bis [illegible] Dec. wurden [illegible] Repraesentations und unter denselben nur zwei neue Opern gezählet, betragend	[illegible] -
Ao 1[illegible] hat man vom [illegible] Jan. an bis den [illegible] Dec. nur [illegible] Opern und unter denselben eine neue aufgeführet. Die trugen ein	[illegible] -
welches die geringste Summe in [illegible] Jahren ist.	

Es ist aber zu mercken, dass in diesem [illegible] Jahr das Wesen von Ostern an bis den [illegible] August stille lag, weil des Sommers wenig Zuschauer in die Opern kommen wollen, so dass mehr Verlust als Gewinn dabey gemacht war.

Ao 1[illegible] vom [illegible] Jan. an bis den [illegible] Dec. und [illegible] Opern und unter denselben [illegible] neue (welches einmahl ist gespielet worden). Die Einnahm	[illegible] -

Ao 1[illegible] fing man den [illegible] Jan. an Opern zu spielen, und setzte dieselbe fort bis den [illegible] Dec. Ihre Anzahl belief sich auf [illegible] Repraesentations, wobey drey neue Stücke aufgeführet wurden. Weil das Werck aber wiederum, aus obiger Ursache, von Ostern an bis den [illegible] Aug. stille lag, gut mahl ... lang es nur ein | [illegible] ℳ

Ao 1[illegible] wurde vom [illegible] Jan. bis den 3 Dec. ohne Unterbrechung [illegible] Opern und unter denselben drey neue gemacht. Die trugen	[illegible] -
Ao 1[illegible] vom [illegible] Jan. bis den [illegible] Febr. das ist bis Fasten, sind 43 Repraesentationes und eine neue vorgestellet. Die Einnahme	[illegible]
Summa in mehr als [illegible] Jahren	[illegible]

So weit gehen meine Nachrichten. Wer nun sehen sollte, wie hoch die Rechnung der Ausgaben beschaffen ist, der würde ohne Zweifel den contrairen Effect gewahr werden. Wahr ist, dass eine neuere oberwehnte mehrjährige Epoche, ob Anno 1[illegible] ... [illegible] ... besser dabey gefahren, allein die Ursachen sind auch bekannt, und nicht alle mehr practicables. Warum aber auch die Aufführungen der besten und kostbarsten Opern (je kostbarer je schlimmer) hier nicht sind aus[illegible] ist, wenn man auf Gewinn und Verlust siehet, davon will ich nur als ein Patriot einige Gründe anführen, so wie sie mir vorkommen, ohne dieselbe für unbetrüglich auszugeben, denn wir kann wohl irren.

1. Stehet dem Aufnehmen der Opern im Wege das Naturell der Einwohner; denn hiesiges zu sagen: Opern sind mehr für Könige und Fürsten als für Kauff- und Handels-Leute.
2. Der Ab- und Zulauf der Frembden, darauf man gar nicht bauen kann, verführet manchen.
3. Der allzu öfftere Gebrauch.
4. Die hohe Pachtungen und starcke Kleidungen.
5. Die Unbeständigkeit der Directeurs.
6. Die Menge der Täntzer und Neben-Personen.
7. Gewisse Eigenschafften der Acteurs.
8. Die eigennützigen Abstriche.
9. Die Länge der meisten Opern.
10. Die fremde Sprache.
11. Das ewige Fiddeln und Arbeiten im Orchestre.
12. Der verderbliche Gebrauch aus der Opera comique, denn eine Opera comique widerspricht sich selbst wie ein höllisches Paradiese. etc. etc.

Soweit Mattheson. Er berührt zuletzt einen Gegenstand, über welchen er sagt ohne diess und dergleichen Ursachen des Verfalles der Opern ›konnten sehr weit ausgeführet und umständlich erklärt werden‹, wenn es nicht ungerade Zeit wäre, den Gegenstand jetzt fahren zu lassen und zur Abwechslung einen andern zu besprechen. Aber er würde nur auch durch eine hier zu Besprechung nicht viel Neues gesagt haben, denn er muss wie ... gesam Hamburger Oper in einer verfallenen Gasse, welche einen [illegible] Ueberblick ... machte. Geworden war man im Jahre 1[illegible], als Obiges geschrieben wurde, gründlich überdrüssig, und von der Opera comique sah man in Hamburg nur die [illegible] Anfänge.

Eine Mark Species beträgt M. 1. 10. eine Mark Courant oder Lübisch M. 1. 0[illegible]. Mit den [illegible] ... man die Rechnungen vergleichen, welche sich bei [illegible] ... Wissenschaft in der »Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Kapelle und Oper« S. 11[illegible]—[illegible] über das Betreff ... Theaters mitgetheilt habe. Hamburg und Braunschweig ... gleichartig ... und gewöhnlich in engem Verbande, und als die beiden bedeutenden norddeutschen Opernbühnen in dem hundert Jahren 16[illegible]—1[illegible] waren sie in allen Hauptsachen massgebend für die übrigen Bühnen.

Mattheson's Verzeichniss Hamburgischer Opern von 1678 bis 1728, gedruckt im „Musikalischen Patrioten", mit seinen handschriftlichen Fortsetzungen bis 1751, nebst Zusätzen und Berichtigungen.

(X. Periode.)

(Fortsetzung.)

128. **Desiderius.** Herr *Keiser* machte die Musik. Herr *Feind* die Poesie.

129. **Simson.** Musik v. Hrn. *Graupner*. Poesie v. Hrn. *Feind*.

130. **Orpheus,** in eines gebracht von Herren *Keiser* und *Bressand*. Sonst wie oben No. 101, da es zweien Theile waren.

Anno 1710.

131. **Arsinoe.** Musik v. Hrn. *Keiser*. Poesie v. Hrn. *Breymann*.

132. **Die Leipziger Messe.** Musik v. Hrn. *Keiser*. Poesie von *Weidemann*.

133. **Aurora.** Eben der Komponist. Herr *Breymann* war der Poet.

134. **Julius Cäsar.** Eben derselbe Komponist. Herr *Feind* machte die Verse.

Anno 1711.

135. **Henrico Quarto, Rè di Castiglia.** Poet *Hoe*. Komp. *Mattheson*.

136. **Crösus,** ganz erneuert, durch den Hrn. Bürgermeister von *Bostel* und in die Musik gebracht v. Hrn. *Keiser*.
[Erneuerung des Stückes No. 61 v. J. 1684 gekürzt und nach Kräften verbessert.]

Anno 1712.

137. **Carolus V.** Musik v. Hrn. *Keiser*. Poesie vom nachmaligen Hrn. Geheimen Secretaire *J. U. König*.

138. **Diana.**
139. **Heraclius.** } Von eben demselbigen Verfasser.
[Diana wurde 1721 als Cupido neu aufgeführt.]

Anno 1713

war die Pest in Hamburg, und wurden dahero gar keine Opern gespielet.

Anno 1714.

140. **Inganno Fedele.** Musik von *Keiser*. Poesie von *König*.

141. **Die gekrönte Tugend.** Von eben denselben Meistern.

Anno 1715.

142. **Der Triumph des Friedens.**

143. **Fredegunda.**

Beide von den Herren *Keiser* und *König*. Mr. *Favorolle* war Balletmeister.

144. **Cato.** Musik v. Hrn. *Keiser*. Poesie v. Hrn. *Feind*.

145. **Rinaldo.** Musik v. Hrn. *Händel*. Uebersetzung v. Hrn. *Feind*.

146. **Artemisia.** Komponirt v. Hrn. *Keiser*. Die Poesie von mehr als einem.
[Hiebey nennt in seiner Textsammlung zwei Gruppen eine Stelzel und Keiser.]

Anno 1716.

147. **Calpurnia.** Musik v. Hrn. Kapellm. *Heinichen*. Poesie v. Hrn. *König*.
[König war aus der Uebersetzer, und Heinichen schrieb das Stück italienisch für Venedig, worüber im Vorbericht des Textbuches gesagt wird: »Somit ist diese Opera erst vor 3 Jahren zum ersten mahl in Venedig im S. Angelo aufgeführt, und aus einem hier nicht unbekandten italischen Virtuosen *Monsieur Heinichen* zu nicht geringem Ruhm unserer Nation in die Music gesetzt worden.«]

148. **Das Römische April-Fest.** Musik v. Hrn. *Keiser*. Poesie v. Hrn. *Feind*.

149. **Das triumphirende Haus Oesterreich.** Von vorigen Verfassern.
[Nach Gerber's Angabe war der Text nicht von Feind, sondern von Brockes verfasst, was richtig sein wird.]

150. **Achilles.** Musik v. Hrn. *Keiser*. Poesie v. Hrn. *Hoë*.
[Den neuen Poeten hat zu rechtfertigen, die er nicht als eine kahle Uebersetzung eines in so schön Stücke will angesehen wissen, besonders angepriesen »des grossen Virtuosen, des Hn Capellmeister Keisers extraordinaire Composition, welches, wie es sich schon in den Actis Erudit. Tom. XLIII pag. 131. 499 und andere gelehrten Schriften die Proedent seiner Welt gepriesen erworben, so in diesem auch seine Ausfertigungen von den allerbesten Seiten Erfahr das Oesterreich einen rechten Amphion und Orpheus der ganzen Welt dargelegt, und ja es eine unvergleichliche Musik bei dem verfallenen Troja und seinen niedergerissenen Mauern Arms lässt, als Apollo selbst bei Aufbauung derer bei erschallen lassen.« Neben Alessandro Scarlatti galt damals Keiser damals als der fruchtbarste Operncomponist.]
[Für den gewesenen Czaar Peter den Grossen wurde am 5. Dec. 1716 eine Serenata componirt und vor der Oper aufgeführt.]

Anno 1717.

151. **Julia.**
152. **Tomyris.** } Beide von letztbenannten Verfassern.
[Bei dem letzteren Stücke erinnert der seinem Compositeur daneben Poet daran, dass dies Keiser's 100ste Oper war.]

153. **Oriana.** Musik v. Hrn. *Händel*. Poesie v. Hrn. *Kachse*.
[Poesie d. h. Uebersetzung. Es war Händel's Oper Amadigi, welche in Hamburg einen wohl neben Titel erhielt, eine Änderung die man auch fast bei allen seinen folgenden Stücken hier vornahm.]

154. **Trajanus.** Musik v. Hrn. *Keiser*. Poesie v. Hrn. *Hoë*.

155. **Jobates und Bellerophon.** Von letztgenannten.

156. **Il Trionfo dell' Amore.** Musik von Sig^re. *Conti*. Uebersetzt v. Hrn. *Breymann*.
[Richey nennt *Hoë* als Uebersetzer.]

Anno 1718.

157. **Agrippina.** Musik v. Hrn. *Händel*. In italiänischer Sprache aufgeführt.

Hiermit hörte die Pachtung auf, und übernahm der Herr Hoffrath Gumprecht als Schwiegersohn des seel. Hrn. Sekrel die Direction der Opern. Das war der sehnte [*corrig.* »elfte«] Wechsel.
[Diese Pachtung, welche Keiser's zwölfe Jahr währte, war die längste und in geschäftlicher Hinsicht am meisten geordnete Periode des Hamburger Operntheaters, sowohl vor- wie nachher. Es ist daher doppelt interessant, in ihre Geschäftsführung einen Einblick zu erhalten. Wir theilen deshalb oben den Pacht-Contract mit, welchen Mattheson am Schlusse seines Verzeichnisses im Patrioten S. 111—000 hat abdrucken lassen.]

(XI. Periode.)

158. **Theodosio,** in italiänischer Sprache; die Herren *Fux*, *Gasparini* und *Caldara* sollen alle drei das ihrige zur Musik beigetragen haben. Herr *Buchhöfer* wurde bei dieser Gelegenheit Balletmeister.

Anno 1719.

159. **Cloris und Thyrsis.** Musik von Sig^re. *Conti*. Uebersetzt v. Hrn. *D. Gasol*.

160. **Tigranes.** Die Herren *Gasparini*, *Conti* und *Orlandini* hatten ihre Arien hiezu hergegeben; der Hr. *D. Gasol* aber seine Uebersetzung.

161. **Alzeste,** von der No. 13 ganz unterschieden, ist von dem Kapellmeister *Schürmann* zusammen gesetzet, u. v. Hrn. *König* in Verse gebracht.

162. **Heinrich der Vogler.** Die Musik ist von verschiedenen Komponisten; die Worte aber sind v. Hrn. *König*.

14*

Anno 1720

163 **Roland**, erneuert, von verschiedener Autoren Arbeiten zusammen gebracht, doch mit Beibehaltung der *Fiedlerischen* Uebersetzung, wenigstens im Textheft.

[Es war Nr. 42 die Oper *Orlando* v. s. J. 1696.]

164 **Rhea Sylvia**, v. Hrn. *Hoffmann* componirt. Der Poet ist hier nicht bekannt worden.

165 **Jason**, erneuert, und von unterschiedenen Komponisten, vermuthlich wiedas bei Wienen und Wellen, wie viele andere Opern zusammen gesetzet. Lautet Rhapsodie.

[Es ist nicht das Bressand'sche Stück Nr. 72, welches hier erneuert wurde, sondern eine 1701 italienisch in Braunschweig aufgeführte Oper.]

Anno 1721

166 **Socrates**. Musik des Hrn. Kapellm. *Telemann*. Hr. *König* hat die Verse gemacht.

167 **Ulysses**. Musik v. Hrn. *Fogler*. Der Poet ist nicht bekannt.

[Ohne Zweifel Uebertragung eines ital. Stückes. Vogler in Wien war wird genannt; wo Richey nennt noch noch Telemann und Orlandini als bei der Komposition betheiligt.]

168 **Astarte**. Sig^ra *Buononcini* ist der Komponist. Ein Oper wurde liederlich aufgeführet. Wer den Poeten kennt setze andern Namen dabei, und hat den andere auch, da er mangelt.

[Astarte ist von *Apostolo Zeno* gedichtet und wurde aus vielen ital. Componisten in Musik gesetzt.]

169 **Telemachus**. Musik v. Hrn. Kapellm. *Schurmann*.

170 **Zenobia**. Vom Hrn. *Händel* componirt, von *Mattheson* übersetzet. Die Maler waren *Querfeld* und *Rabe*. Der Balletmeister *Thibout*.

(XII. Periode)

Anno 1722

übergab der Herr Hofrath Gumpenhuht das Directorium an Ihro Excellenzen dem Hrn. Grafen von Cellenberg, dem Hrn. Banquier von Wich, dem Hrn. Conferenzrath von Ahlefeld, dem Hrn. Banquier von Widdershopp und dem Hrn. Desmaretzen, welches der eilfte [recte zwölfte] Periodus ist.

[»Der Vergleich ging auf sechs Jahr. Er scheint aber alsofort ein andern dargestellt, dass die übrigen Interessenten alle auf die Unkosten traten, und einem gewissen Cavalier Ahlefeld von Jersbeck, ganz allein liessen, welcher das Werk mit grossen Kosten und Schaden noch zwei Jahr fortsetzte, sich sodann mit einer guten Summe von den beiden noch folgenden Inhabern und die Opera in nicht schönem Stande an baulichem Wesen am Theatris an Kleidern u. s. w. den Schottischen Erben Gumpenhuht und seines Weibern wieder überliess. So geschehen d. 18 März 1728. Auf Ostern 1727 trat dieser wieder ab und wurden Subscriptiones angenommen, vedor al *Criticum* Mus. P. I. p. 61 · Kandische Zusatz.)

[Zur Eröffnung der Operndirection der genannten vornehmen Gesellschaft war wahrscheinlich ein Stück bestimmt, dessen Aufführung aus unbekannten Gründen unterblieb: »Ehrendurch Grossmuth und Gnade siegende *Augustus*, zu dem hohen Geburtstage ... Friedrich IV Königs von Dänemark ... in einem Sing-Spiele vorgestellt 1722.« Einige von den gedruckten Text befindet sich noch in Richey's Sammlung, jetzt in der öffentl. Bibliothek zu Hamburg.]

171 **Arsaces**. Musik von Sig^ri *Orlandini* und Sig^ri *Amadei*. Die Uebersetzung nahm *Mattheson* auf sich. Herr *Rabe* war allein Maler, und Mr. *Baltiste L'aune* Balletmeister.

172 **Sieg der Schönheit**. Dieser Sieg bestand in dem alten Genserichs No. 86 mit einigen Neuerungen, von *Telemann*'scher Composition. Hrn. Postel's Poesie wurde verbessert durch Hrn. *Wiedemann*.

173 **Don Quixotte**, von dem alten No. 16 ganz unterschieden. Sig^ra *Conti* war der Componist, und der Hr. Rector *Müller* hatte ihn übersetzet.

174 **Die Krönung Ludewici V**. Sig^ri *Vinci* setzte die Musik, und *Mattheson* fand die italiänischen Worte.

[Dieses war ein Gelegenheits-Prolog.]

175 **Ariadne**. Erneuert und mit vielen italiänischen Arien versehen, componirt v. Hrn. *Keiser*. Das übrige war Postel's Arbeit wie vorhin No. 46.

[Richey sagt: »Keiser neu gesetzt«; er hatte das Werk also neu bearbeitet.]

Anno 1723

176 **Muzio Scevola**, ganz italiänisch, von Hrn. *Händel*'s Composition. Andere nennen einen ... *Cavaletti*.

[*Händel* componirte den dritten, Gio. *Bononcini* den zweiten und *Mattei* den ersten Akt dieser Oper. Mattheson selber hat dieses schon in der Critica Musica I. 406 richtig angegeben. S. Händel II. 45—48.]

Es wurde auch hierdurch das **Carneval von Venedig** wieder aufgeführet, so wir aber nicht mitzählen, weil es in der Komposition und Poesie eben denselben Verfasser hat, die No. ... stehen.

177 **Floridantes**. Musik v. Hrn. Kapellm. *Händel*. Herr *Beckau* hat die Uebersetzung gemacht.

178 **Belsazar** erster Theil } Musik v. Hrn. *Telemann*

179 **Belsazar** andrer Theil } Poesie v. Hrn. *Beckau*

180 **Nero**. Von dem vorigen No. 148 ganz unterschieden. Der Komponist war Sig^ri *Orlandini*. *Mattheson* setzte einige Arien hinzu, weil ihrer zu wenig waren, und er vertauschte auch das ganze Werk aus dem Italiänischen.

Hierdurch trennten sich die Herren Directores und überliessen das Wesen dem S. T. Hrn. Conferenzrath von Ahlefeld (nachhero Königl. Dänischen Geh. Rath und Ritter vom Danebrog, hochedle Zoutes) allein. Das ist die zwölfte Abwechselung.

(XIII. Periode)

Anno 1724

181 **Der Beschluss des Carnevals**. Die Herren *Campra*, *Conti* und *Telemann* sollen alle drei ihren Beitrag hinzu gethan haben. Wer sich die Poesie zugeeignet, weiss ich nicht. Der Hr. *Fabris* wurde zum Opern-Maler bestellet, und zwo Ballet-Meisterinnen angenommen. Nämlich Mesdemoiselles *Des Forges* und *Beaucaillerez*.

[Im Textbuche als »opera comique« bezeichnet. Nach Richey hatte *Schuermacher* die Verse besorgt.]

182 **Omphale**. Musik und Uebersetzung v. Hrn. *Telemann*.

183 **Das frolockende Gross-Britannien**. Musik von *Keiser*. Poesie von *Schuermacher*.

[Richey schreibt »Schwemacher«. Es war eine derartige ...]

Die alte Diana No. 130 wurde wieder hervor gesucht und **Cupido** genannt.

184 **Damon**. Musik v. Hrn. Kapellm. *Telemann*. Vielleicht die Poesie auch.

[Hier folgte ein Gelegenheitsstück auf den Geburtstag Friedrichs des Vierten, Herzogs zu Schleswig-Holstein, Erbkönigs von Dänemark „Das jauchzende Cimbrien, in einem Concert und Illumination ... dem Hamburgischen Opernhause allerunterthänigst aufgeführet von *Reinhard Keiser*, Kapell-Meister.« Text in Richey's Sammlung erhalten. Hiernach hatte *Schuermacher* die Poesie ausgefertigt.]

185 **Romulus und Remus**. Musik von Sig^ri *Porta*.

[Richey nennt als Komponisten »Porta ai Roma«. In seiner Sammlung ist auch noch der Text eines ital. *Serenata* erhalten, welche in »Hamburgo li 30mo Decembre 1724 nel Theatro di questa città aufgeführt wurde.]

Anno 1725

186 **Cadmus**. Die Musik v. Hrn. *Kusser*. Poesie *König*. *de Champ* Balletmeister.

187 **Bretislaus.** Musik v *Keiser* Poesie v Hrn *Praetorius*

188 **Critique des Hamburgischen Schau-Platzes.** *Keiser* die Musik *Schwennecke* die Verse

[Richey schreibt »Schwennicke«, beide Lesarten, was richtig ist.]

189 **Venus und Adonis,** in französischer Sprache Die Musik v Hrn *Desmarets* Die Poesie v Hrn *Rousseau* Sie wurde nur zweimal gespielt, weil es an Zuschauern fehlte

190 **Amphitryon** [Amphytrion] Musik v Sig^ra *Gasparini.* Uebersetzung v Hrn. *Praetorius* Hr *Bottolo* is jener war Balletmeister

[Das Textbuch nennt die Darsteller als Balletmeister. Mattheson hat hier den Amphytrion mit Jul. Caesar verwechselt welches als Nr 190 nur knapp stehen soll in 1726 von 1690 zu spät aufgeführt ist. Richey nennt auch noch den angl. Gesandten Wich als bei der Composition des Amphytrion betheiligt.]

191 Ein **Prologus** bei Anwesenheit der Hochfürstlich Wolfenbüttelschen Herrschaft Die Musik v Hrn Concertmeister *Linike* die Verse v Hrn *Praetorius*

192 **Wettstreit der Poesie, Musik und Malerei,** ein Prologus Musik v dem Hrn Concertmeister *Linike* die Verse v Hrn. *Praetorius*

193 **Der Hamburger Jahrmarkt.** Musik v Hrn *Keiser* *Praetorius* die Poesie

194 **Tamerlan.** Musik v Hrn *Händel* Uebersetzung v Hrn *Praetorius*

Vor diese Opera wurde ein **Prologus** auf die Königlich Preussische Vermählung gemacht Die Musik desselben war v Hrn *Telemann* die Poesie v Hrn *Praetorius*

195 **Die ungleiche Heirath,** ein Intermezzo Die Musik v Hrn *Telemann* die Worte v Hrn *Praetorius*

196 **Die Hamburger Schlacht-Zeit.** Musik v Hrn *Keiser* und zwar die hundert und siebende Opera seiner Composition So stehet in der Vorrede der gedruckten Exemplare. Und er kann zuvor verfertiget haben das in diesem Verzeichnisse nicht befindlich *) Poesie v Hrn *Praetorius* Als aber dieses Stück zum andern mal gespielet werden sollte, kam ein Verbot von der Obrigkeit ein und ein Gerichts Unter-Diener riss die angeschlagene Zettel wieder ab

197 **Julius Cäsar in Egypten.** Musik v Hrn *Händel.* Uebersetzung v Hrn Secretär *Lediard*

[S. Bemerkung zu No. 190 nach welcher dieses Stück an jene Stelle zu stehen ist.]

198 **La Capricciosa,** ein Intermezzo von *Telemannischer* Composition Uebersetzt durch den Hrn *Praetorius*

In allem dreizehn Stücke [»Das kam noch stärker, als 1702« Handschr Zusatz.]

[In Richey's Sammlung findet sich noch der Text einer Ital. Serenata da cantarsi in Concerto nel Teatro di Hamburgo, über welche weitere Nachrichten fehlen.]

Anno 1726

199 **Geburts-Fest des Prinzen von Wallis.** Musik v Hrn *Keiser* Worte von *Praetorius*

200 **Mistevojus.** Von *Keiserischer* Composition Der Poet ist Hr Hector *Müller*, ein sonderlich dazu aufgelegter Mann

201 **Jodelet.** Erneuert [s No 14] Hr *Keiser* hat die Musik und Hr *Praetorius* die Verse gemacht.

202 **Der stumme Prinz Atis** Ein Intermezzo Musik v Hrn *Keiser* Worte v Hrn *Praetorius* Maler und Balletmeister wie vorher

203 **Barbacola.** Ein Intermezzo Worte *Lullische* und *Keiserische* Arbeit gewesen worden

*) Letzteres ist sicherlich der Fall wenn auch angenommen werden muss, dass Keiser verwenden und manche Gelegenheitsstücke bei der Sammlung weggelassen hat.

Hierauf hörte das Directorium des Hrn Conferenzraths von Alefeld auf und wurde selbiges dem Hrn Hofrath Gumprecht wieder übergeben Daraus denn die dreizehnte Veränderung entstand

[In dieser Zeit scheint wird eine Pastoral-Composition von *Telemann* den Richey als Autor angiebt in Form eines Concertes zur Aufführung gekommen sein — »Die **wunderbare Beständigkeit der Liebe** oder **Orpheus**. In einem mit Musik auf dem Theatro am Gansm Opernhause eingerichtet, s. das Concerto, am 9 März 1726 durch Vertrag des Madame Kayserin, aufgeführet.« Dies war aber nicht die Frau von Reinh Keiser sondern diejenige des damaligen Gansm Musikdirectors Joh Kayser.]

(XIV. Periody.)

204 **Otto, König in Teutschland.** Musik v Hrn *Händel* Uebersetzung v Hrn *Glauche* Gen Miniat Cand

Nach dieser Opera wurde der alte *Claudius* Nr 104 wieder hervor gesucht und bloß abermal dem Componisten und Poeten mehrentheils bei der vorigen, deswegen wir sie wie solche andern nicht mitzählen Z B **L'inganno fedele,** darin nur einige Arien zur vermeinten Verbesserung hinein geflickt **Alexander,** etwas aus dem Nr 84 befindlichen durch Hrn. *Wend* verändert und mit neuen italiänischen Arien versehen vom Hrn *Händel*

[Letzteres Stück „**Der hochmüthige Alexander**" besitzt hiernach doch als einen besondern Nummer aufgeführt werden müssen, den Text schreibt die Musik einfach Händeln zu und waren auch nur die Arien aus seinem Alessandro entnommen so rechtfertigt dies ihn, um das Werk als ein neues erscheinen zu lassen

Richey hat noch den Text einer Serenade „**Die getreue Beständigkeit**" welche von M U *Felose* zu Ende eines Jahres aufgeführt wurde. Mit diesem Stücke beschliesst er seine Sammlung.]

Anno 1727

205 **Adelheid.** Musik v Hrn. *Telemann*

Hierauf hörte abermals des Hrn Hofraths Regiment auf und fanden sich 100 Subscribenten welche die Opera gleichsam auf vier Jahr pachteten mittelst Erlegung 40 Reichsthaler jährlichen Zuschusses die Person Die Ober-Aufsicht führten Ihro Excellence der Herr Kanopi von Wich [»Die 14 Veränderung bei dem Opern-Regiment und der 10 Periodus derselben« Handschr Zusatz.]

(XV Periody.)

206 **Ein Prologus** von der neuen Einrichtung des Opern-Wesens Die Musik v *Telemann* so wol als auch die Worte — *Margaretha* [s No. 118] kam wieder hervor

207 **Geburtsfest Königs Georg I** Musik v *Telemann* Poesie v *Wend*

208 **Buffonet und Alga,** zwei Intermezzi von vorigen Verfassern

209 **Calypso.** Musik v Hrn *Telemann* Poesie v Hrn *Praetorius*

210 **Ein Prologus** auf die Geburt der Prinzessinnen von Frankreich Die Musik v Hrn *Telemann.* Die Worte v Hrn *Mattheson*

211 **Die Amours der Vespetta,** ein Nachspiel. Von obigen Verfassern

212 **Sancio** Musik v Hrn *Telemann* Poesie v *König* [»Aus dem Italiänischen des Abbé Francesco Silvani« Handschr Zusatz.]

213 **Das jauchzende Gross-Britannien,** auf die Krönung Georg II Musik v Hrn *Telemann* Poesie v Hrn *Praetorius*

214 **Syphax.** Musik von Sig^re *Porpora.* Uebersetzung v Hrn *Praetorius*

Anno 1728.

215 **Die verkehrte Welt.** Musik v *Telemann* Uebersetzung aus dem Französischen v *Praetorius.*

646. **Pharao.** Musik v. Sig^re Caldara. Poesie v. Hrn. Müller. Der auch das Mi[illegible]wayn in diesem Jahr schön aufgeführt hat.

[Mirwayn ist in den folgenden handschriftlichen Zusätzen zu diesem Register unter No. 640 aufgeführt.]

647. **Die Bauern-Hochzeit,** ein Neben-Spiel. Es war bereits An. 1766 in der Opera Daphne vorgestellet worden, weil man aber daselbst nicht zu Rechtung gebraucht, so mag es die den Trupp schliessen. Herr Cuno, ehemaliger Bank-Controll. hat die Worte gemacht.

[Hier schliesst das im Patrioten gedruckte Verzeichniss. Mit diesem u. handschriftliche Fortsetzung desselben wird in der nächsten Nummer mitgetheilt werden.]

Berichtigung.

Nr. 600 **Almira**, Händel's erste Oper, wurde von Mattheson irrthümlich unter dem Jahre 0100 aufgeführt und dieser Fehler ist Sp. 000 stehen geblieben, weil ich während des Druckes jener Nummer verreist war. Mattheson selber hat das Versehen in der Ehrenpforte S. 95 berichtigt und zugleich angegeben, dass die erste Aufführung der Almira am 8. Januar 0100 erfolgte. Das Textbuch wurde schon 1104 in mehreren Auflagen gedruckt. Die Hauptursache der verzögerten Aufführung wird das Duell zwischen Mattheson und Händel gewesen sein. Ueber die richtigen Daten und die merkwürdigen Vorgänge weiss man den ersten Band von Händel S. 115 ff. nachsehen.

Erste Aufführung der „Silberglocke"*) von Herrn Saint-Saëns im Théâtre-Lyrique zu Paris Wiederholung von „Philemon und Baucis" von Herrn Gounod in der Opéra-Comique daselbst

[Nach dem Französischen des Herrn Guyar.]

Endlich! Die erste Aufführung der »Silberglocke« hat nun am 10. Februar d. J. stattgefunden und zwar an einem kalten Winterabende; wir sprechen aber nicht von der Temperatur im Saale, die sehr ungleich ist und in welchem man an gewissen Punkten, am Orchestereingange beispielsweise gleichzeitig von der Ausströmung der Wärmeröhren wie von der Zugluft der Gänge belästigt wird. Aber ist es denn, mit Ausnahme der grossen Oper und des Comédie-Française nicht in allen Pariser Theatern ebenso?

Der Saal war übrigens sehr schön besetzt; man sah dort viel aufmerksamere und in Folge dessen auch viel ruhigere Leute als gewöhnlich. Und nachdem der Clavierauszug Tags vorher erschienen war, während sich das Textbuch noch unter der Presse befindet, lasen einige von denen, die aus Liebhaberei oder aus Beruf einigermassen musikverständig und bezüglich des Verlaufes des Dramas so wie der Pracht der Ausstattung gleichgültiger sind, die Partitur nach. Das ist denn doch ein bedeutender Einfluss, der von dem sowohl wegen seines Talentes als auch wegen seines Wissens renommirten Componisten auf die Musiker und auf einen grossen Theil des Publikums geübt wird. Man ist voll Rücksichten für ihn und trifft Vorsichtsmassregeln, um ihn gehörig zu verstehen. Indessen sah man zeitweise Ueberraschung auf allen aufmerksamen Gesichtern sich abmalen, wenn irgend ein auffallender Dreiklang oder ein vom Rhythmus sich losmachendes ohnehinnes Motiv einen Vorschein brachte.

Hatten wir nicht recht, wenn wir vor einigen Tagen sagten: »man wird sehr erstaunt, ja vielleicht angenehm überrascht sein, in der Partitur der »Silberglocke« wahrzunehmen, dass die Götter, denen der junge Componist Weihrauch streut, nicht alle von dem anderen Rheinufer her stammen.« Fürwahr, wir machen ihm daraus keinen Vorwurf, denn auch wir haben unsere Götter, denen nur Herrn Saint-Saëns sehr berühmte Musiker gehuldigt haben und denen noch [illegible] andere noch huldigen werden. Man darf daher diese Gottheiten keineswegs schmähen, wenn man eines Tages selber in die Reihen ihrer Verehrer eintreten will.

Indessen war doch in Paris die Macht des Vorurtheils oder der öffentlichen Meinung so gross, dass an Herrn Camille Saint-Saëns, ungeachtet der von ihm dem Pariser Geschmack gemachten Zugeständnisse, nichts destoweniger der Makel des Wagnerthums so gut wie vorher haften bleibt. Das war in den Couloirs zu hören, während man einige der leicht fasslichen Melodien des jungen Meisters vor sich hersummte: den Carnevals-Chor und das neapolitanische Lied des Spiridion zum Beispiel.

Aber was hat denn mit den Hammeln Wilen der Wagner'sche Stil gemein, mit der einfachen und rührenden Melodie benedikts: »Frage den Vogel, der erwacht« mit der von einem Violin-Solo begleiteten poetischen Romanze der Helena?

Schreiben wir nun einen weiteren Vorspiel zur Analyse des Buches, denn es ist Zeit, den Leser über die Personen aufzuklären, welche wir zu nennen im Begriffe sind: über Helena, Benedikt und Spiridion.

Der erste Act spielt in Wien in dem Atelier des Malers Konrad. Konrad ist sehr krank und die Diagnose des Doctors folgende — des Doctors oder des Teufels: sein Leiden steckt im Geiste; er liebt das Geld; er möchte es zu seinem einzigen Lebenszwecke. Mit neidischem Blicke schielt er nach dem Reichthum.

»Darum verwirrt sich die Vernunft,
Von der ein reiner Strahl noch glüht,
Darum die ungestillte Brunst,
Der Goldgier Fieber ihn durchzieht.«

Und indem der Doctor sich entfernt, wirft er einen Kennerblick auf das in dem Atelier des jungen Künstlers aufgestellte Gemälde, deren einer eine Tänzerin im Costume der Circe darstellt. Die Freunde Konrads, welche unter seinem Fenster singen, locken ihn umsonst.

»Mein Freund, erhebet ihr Gesang,
Ihr Jubeln schafft den Schmerz,
Und jeder festlich frohe Klang
Dringt mir in das Herz.«

Konrad entschlummert.

Plötzlich erhebt sich dicht vor ihm der Teufel, ganz der nämliche Teufel, wie er sich in Zauberstücken gewöhnlich zeigt, ein rothgekleideter und von elektrischem Lichte beleuchteter Teufel. Auf einen Wink von ihm gewinnt das Gemälde der Circe Leben. Und während Konrad über die bezaubernde Venus in Extase geräth, zeigt der Versucher dem jungen Maler eine Glocke, auf die er nur einen Schlag zu führen braucht, damit sofort ein Goldregen auf ihn herabströmt. Aber jedem Schlage antwortet der Schrei irgend eines Opfers. Ist es Weib oder Greis, was liegt daran, wenn nur Geld in des glücklichen Konrads Hände nieder fällt.

So gestaltete sich eine philosophische Idee von Jean-Jacques aus die Herren Jules Barbier und Michel Carré zu einem vollständigen Opern-Sujet zu inspiriren.

Ein Todesmädchen erlischt noch ferne, als erstes Opfer von Konrads Habgier fällt der Vater Helenens, der alte Stadler.

Im zweiten Acte befinden wir uns in der Loge der Tänzerin Fiametta. Nach ihr hat Konrad seine Circe gemalt und in sie ist er verliebt. Man speist zu Nacht, man tanzt, man spielt. Ein gewisser Marquis, unter dessen Perrücke man leicht Spiridions diabolische Physiognomie erkennt, ruinirt Konrad durch einige glückliche Würfe im Würfelspiel. Die Scene ändert sich und zeigt uns den brillant erleuchteten Saal des Opernhauses in Wien mit den Musikern und deren Chef gegenüber dem Foyer. Das Bild ist sehr schön und vollständig gelungen. Wir finden daran nichts auszusetzen, als einen Fehler der Perspec-

*) Der Titel: *Le Timbre d'argent* wurde früher wegen Mangels der Kenntniss des Inhalts des Stückes mit »Der Klang des Silbers« übersetzt.

bve in der Stellung des Kapellmeisters. Wenn schon der Chef des Orchesters so gross ist, was muss denn erst der Director sein?

Das letzte Bild bei herabgelassenem Vorhange statt, wohl gemerkt, denn des Wiener Opernhauses. Konrad erfährt, dass sein Palais geplündert worden ist, der Intendant und die Casse sind mit einander verschwunden, er ist zu Grunde gerichtet.

In dem folgenden Acte finden wir ihn in dem Laubhause unter dem anderen Dache mit Blumen und Moos, wo eben die Hochzeit der Schwester Helenens Rosa und Benedikt's gefeiert wird. Die jungfräuliche Liebe, das alte Glück sind im Begriffe ihn anzuziehen, während aber ihm Spiridion und Fiametta oder Circe erscheinen, bloss in dem Costüme einer ungarischen oder walachischen Fahrmamsell, die mit italienischem Accente spricht, jene als vornehme Dame in Geisakleidern, die nicht spricht. Die Verführungs-Scene beginnt wieder mit Gesten und bulderischen Blicken, auf welche verwirrte Worte folgen. Kurz, Conrad denkt an die magische Glocke, die er irgendwo versteckt hat. Er eilt fort, und während Spiridion, diesmal mit den Zügen eines alten Bettelmusikanten mit dem Dudelsack einen Ton aufspielt, vernimmt man den Silberklang, dem sofort ein Todesschrei antwortet. Diesmal ist Benedikt getroffen.

Wenn nun endlich der Augenblick der Entwicklung gekommen zu sein scheint, so folgt nun wieder, dass Konrad, nachdem er noch einige Zeit zwischen dem guten und dem bösen Engel geschwankt hat, zwischen Helene und Circe, die verhängnissvolle Glocke ergreift, hier ihre der Gespenst Benedikt's darreicht, sie zertrümmert und stirbt. Das Abendläuten ertönt, er steigt zum Himmel auf. Im letzten Tableau sehen wir Konrad, der wie im ersten Acte zu Hause sitzt und eben erst erwacht. Es war entschlummert, er hat alles nur geträumt. Wird er noch einen Traum erzählen? Wir hoffen ja, — und wie Victorien sagt, die Nacht guten Rath bringt.

(Schluss folgt.)

Berichte.

Kopenhagen, 60 März.

Ant. Rée. Die schöne Bruchstück ausländischer Künstler trägt nicht wenig dazu bei, dass unsere Concertprogramme aus jeder Einförmigkeit zu erwecken haben, insbesondere wäre hier ein bemerkenswerther Spruch. Am Schlusse des jetzt bei hiesiger Saison wurde diese Mannigfaltigkeit weniger bei den, aber weil auch rein auswärtige Künstler an der Durch den Gegenwart gefreut. Besonders hervorzuheben sind die Concerte, in denen Frau Trebelli, C. Gudehus, Herr N. Ahlén (geb. Lee) und H. Wieniawski mitwirkten. Die beiden zuerst genannten Vocalisten, unter Mitwirkung des Violonspielers Struss aus Berlin, gaben im Innern ein Concert, das durch mehrfache Umstände aber nicht sehr besucht wurde. Nach einem mehrmonatlichen Aufenthalte in Schweden kehrten sie aber wieder hierher zurück, und als sie nun an verschiedenen Malen als Gäste auf dem hiesigen kgl. Theater auftraten, war der Andrang des Publicums ein ausserordentlicher. Die Trebelli, welche in zwei Rollen italienischer Opern auftrat (Trovatore und Il barbiere), sowie besonders als Azucena, in erstgenannter Oper, sowohl hinsichtlich des Spieles wie des Gesanges leistet ein in diesem Rolle etwas Ungewöhnliches. Weniger gelungen war dagegen die Darstellung der Rosine im Barbier von Sevilla; es fehlt für diese die jugendliche Lieblichkeit, auch vermisst man in der Darstellung dieses Rolle die natürliche Grazie, ohne welche die reizendsten Rollen kaum genügende Wirkung auf den Zuschauer hervorbringen können. In Betreff auf den Gesang war die Leistung indessen zum Theil an eine bewundernswerthe zu nennen. Mitte der interessanten und künstlerisch in gefälliger Freunde sie in den Clavierscenen eine andere Einlage angebracht, z. B. ein schwedisches Volkslied oder Liedern und auch wohl auf den Worten, deren sie mehrere in Stockholm eingetragen hat, damit sie vielleicht einen noch grösseren Beifall gewinnt. Summa ein drittes mal so hier der berühmten Künstlerin, die sich hier in Kunstkreisen viele Freunde erworben hat, im Anfang der kommenden Saison an Wieder-

rem bedeutenden Partien ihres grossen Repertoirs wieder als Gast auftreten.

Sogleich nach dem Abreise der Trebelli kam Henri Wieniawski, und wenn viel vom hier sein Spiel findet hier viele Bewunderer. Auch in Stockholm, wo er bei so mehreren Concerten gegeben hat, ist dieses der Fall. In einem hier von ihm hier gegebenen Concerte spielte die Pianistin Hinners mit einem Stockl Compositionen von Seb. Bach und Beethoven. Uebrigens wird Wieniawski auf seinen Concerten von einem Pianisten Eduard Hennaburg begleitet.

Ein recht begabter hiesiger Componist, der zwanzig an den jüngsten gehört, nämlich Ab. Sayall, hat in einem unserer Concertvereine eine symphonische Suite aufführen lassen, deren beide ersten Stücke (Scherzo und Allegro [illegible]) sehr gefielen.

Leipzig, 1. April.

Nachdem, wie wir bereits in No. 60 & 61 mitteilten, die Reihe der regelmässigen grösseren wöchentlichen Musikaufführungen hier mit dem zwanzigsten Gewandhausconcerte ihr Ende erreicht hatten, brachte nunmehr der Monat folgende Palmsonntag eine musikalische Nachfeier, und nicht weniger als drei Musikaufführungen: 1) eine Matinée des Pianisten Cangs im Blüthnerschen Concertsaale mit Claviercompositionen von Beethoven, Schumann, Schubert, Doppler und den letzteren neben mit Flöte und Gesänge von A. Wickede und Schulz; 2) am Nachmittage in der Thomaskirche »Nun lasst uns den Leib begraben«, Begräbnissgesang für gemischten Chor und Blasinstrumente von Johannes Brahms, und das »Requiem« für Soli, Chor und Orchester (nachgelassenes Werk) von Robert Schumann, und 3) am Abend in der Nicolaikirche ein Chorconcert des Riedelschen Vereines, mit Werken von Johann Sebastian und Christoph F. Bach, Händel, Gounod, Marie Clari, Lotti, Lobovico da Vittoria, Mozart, Beethoven und noch drei altdeutschen geistlichen Liedern. — Als Krone aller geistlichen Musikaufführungen der hiesigen vergangenen Osterwoche ist aber die Aufführung der Matthäuspassion von Joh. Seb. Bach, Karfreitag den 30. März in der Thomaskirche zu nennen. Die Chöre waren aussergewöhnlich vollständig besetzt und gingen bis auf den Männerchor Nr. 28 correct, waren auch hier und da und wieder noch nachgetragen und wir müssen bekennen, das die Begeisterung, die sie durchdrungen, seine kommen. Die Gesangsoli waren durch die Damen Frln. Lisa Hosse-Gutzschbach (Sopran) und Fräulein Fides Keller aus Hamburg (Alt), sowie durch die Herren Gudehus aus Dresden (Tenor — Evangelist), Rebling (Bass — Christus), Nacke (Bayreuth — Judas Ischarioth, der hohe Priester, Pilatus und Petrus) besetzt. Die Soloviolinen durch Herrn Concertmeister Schradieck trefflich vertreten. Die Zuhörerzahl bei den genannten Damen leisteten ihre Aufgabe sehr wohlgelungen durch. Bei Herrn Gudehus wollen wir an hinbemerkten, dass dass er sich sehr schönen geistlich und angenehm klingende Organ derselben für die allerdings sehr anstrengende Partie des Evangelisten nicht Ausdauer genug besass, um allen künstlerischen Intentionen des Sängers noch bemerkbar durchweg gebührender massen zu Hülfe zu kommen.

Triest, April.

E. B. Das erste Quartal dieses Jahres hat sich für unsere Stadt in musikalischer Hinsicht günstig, wie noch nie, gestaltet. Concert folgte auf Concert, trotzdem fast immer die Concertunternehmer mit leeren Tasche abzogen und kein und der von den weniger Anwesenden gespendeten Beifall schwache Selbstbefriedigung retten konnte. Wir citiren die hervorragendsten musikalischen Ereignisse. Es waren von Alfred Jaell und Gross, die in zwei Concerten Beweise ihrer Meisterschaft ablegten. Ferner erfreute uns G. Walter durch Schubert- und Schumannschen Lieder und Opernarien, durch den »Müllerlieder-Cyklus«, in welchem ihm als leistungsfähiger Begleiter ein talentvolle Liedercomponist Kahl zur Seite stand. — Am 9. April folgte ein Concert der schwedischen Damen-Quartette, über dessen sonstige Leistungen wohl nichts mehr zu erwähnen nöthig und in welchem eine achtjährige Pianistin Leonore Zillen durch ihr natürliches, verständiges Spiel allgemeines Interesse erregte. — Am 2. April fand ein zweites Concert des Fräuleins Vanonia des Violinisten Herrn Gampan aus Leibach statt recht ansehnlichem Erfolg. Am 9. April Concerte parallel ein anderer Anderen noch Leopold von Meyer, dessen eigenes Concert am 1. April als recht gut noch weiter den bisherigen eigener seines Spieles und Repertoirs wie eine Reminiscenz aus längst verschollener Zeit anmuthete. Seine Art von Behandlung Schumann, Chopin und Mendelssohn. Dann zu gebrauchen auch noch auf unseren Concerten zu gebaut. — Von all den hier oft aufgezählten Concerten war hier das des Herrn Walter zu berichten. In den anderen gehörten den Vortragenden die leeren Bänke ausschliesslich entgegen.

ANZEIGER.

[36] Soeben erschien in unserm Verlage

MAMSELL ANGOT.

Komische Oper in 3 Akten

von

CHARLES LECOCQ.

Vollständiger Auszug für Pianoforte zu 4 Händen. Pr. 10 Mark netto.

Berlin — ED. BOTE & G. BOCK. KÖNIGLICHE HOF-MUSIKHANDLUNG.

---

[37] Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

Carl Reinecke.

	M.	Pf.
Op. 47. Drei Sonatinen f. Pianoforte C- D- B-dur à	[illegible]	[illegible]
— Dieselben für Pianoforte zu 4 Händen bearbeitet von R. Kleinmichel à	2	25
Op. 98. Drei Sonatinen f. Pianoforte F-d. Am. Gd. à	2	—
— Dieselben für Pianoforte zu 4 Händen bearbeitet vom Componisten à	2	25
Op. 136. Sechs Miniatur-Sonaten. Als Vorbereitung zu des Componisten Sonatinen Op. 47 und 98	3	50
Op. 47, 98, 136 und 6 Liedersonatinen für Pianoforte zu 2 Händen Complet in 1 rothen Bande n	6	—

---

[38] Aus unserem Verlage empfehlen wir folgende Werke für

2 Pianos zu 8 Händen

deren vortreffliche Arrangements von Burchard, Horn, Jensen etc. lebhafte Anerkennung gefunden haben

No.		M.	Pf.
No. [illegible]	Liszt. Rakoczy-Marsch	[illegible]	—
– [illegible]	—— Marche hongroise	[illegible]	[illegible]
– [illegible]	Kontski. Reveil du Lion Op. 100	[illegible]	—
– [illegible]	Graf Hoffmann. [illegible] Tafel-Polonaise	[illegible]	—
– [illegible]	Beethoven. Marche funèbre. Op. 26	[illegible]	[illegible]
– [illegible]	Heyne, L. de. Marche triomphale d'Italy Op. [illegible]	[illegible]	—
– 7	Spontini. Fackeltanz Chœur de «Cortez»	[illegible]	—
[illegible]	Meyerbeer. Nirgeneme-Polonaise	[illegible]	—
– [illegible]	Herold. Ouverture Zampa	[illegible]	[illegible]
– [illegible]	Berlioz. Ouverture Carnaval romain	[illegible]	—
– [illegible]	Weber, C. M. v. Polacca Op. 72	[illegible]	[illegible]
[illegible]	Boieldieu. Ouverture Dame blanche	4	[illegible]
[illegible]	Tölken. [illegible]-Polonaise Op. 72	[illegible]	[illegible]
– [illegible]	Beethoven. Ouverture Egmont	[illegible]	—
[illegible]	Liszt. Vom Fels zum Meer!	[illegible]	—
[illegible]	Weber. Finale aus dem Freischütz	[illegible]	[illegible]
[illegible]	—— [illegible] aus Euryanthe	[illegible]	[illegible]
– [illegible]	Beethoven. II. Satz aus der [illegible] Sinfonie	[illegible]	[illegible]
[illegible]	—— I. Satz aus der [illegible] Sinfonie.		
[illegible]	Meyerbeer. Ouverture Robert le diable	[illegible]	—
21	Lindpaintner. Gruppe. Jubelouverture		
22.	Mendelssohn-Bartholdy. [illegible] Sinfonie	[illegible]	—
– [illegible]	Spontini. Grosser Sieges- und Festmarsch	[illegible]	—
– [illegible]	—— Borussia Hymne	[illegible]	[illegible]
[illegible]	Beethoven. Ouverture Fidelio	[illegible]	—
– [illegible]	Schubert. Ouverture Rosamunde	[illegible]	—
[illegible]	—— Divertissement. Marche héroïque Op. [illegible]	2	[illegible]
[illegible]	Spohr. Waffentanz aus Jessonda	[illegible]	—
– [illegible]	Weber. Marsch aus Oberon	[illegible]	[illegible]
– [illegible]	—— Rochus [illegible] aus Euryanthe	[illegible]	—
– [illegible]	—— Aufforderung zum Tanz	[illegible]	—
– [illegible]	Beethoven. Scherzo aus der VII. Sinfonie	[illegible]	[illegible]
– [illegible]	—— Siegesmarsch aus König Stephan	[illegible]	[illegible]
– [illegible]	Meyerbeer. Valse infernale aus Robert	[illegible]	[illegible]

No.		M.	Pf.
No. [illegible]	Cherubini. Ouverture Wasserträger	[illegible]	—
– [illegible]	——		
– [illegible]	Boieldieu. Ouverture Chalif von Bagdad	[illegible]	—
– [illegible]	Schubert. Forellen-Quintett. Op. [illegible]	[illegible]	—
– [illegible]	——		
– [illegible]	Mozart. Sextett aus Don Juan	[illegible]	—
– [illegible]	Gluck. Ouverture Iphigenia in Aulis	[illegible]	—

Ouverturen.

No.		M.	Pf.
No. [illegible]	Weber. Ouverture Oberon	[illegible]	[illegible]
– [illegible]	—— Jubel-Ouverture	[illegible]	[illegible]
– [illegible]	—— Ouverture Freischütz	[illegible]	[illegible]
– [illegible]	Spontini. Ouverture Olympia	[illegible]	[illegible]
– [illegible]	Meyerbeer. Ouverture Nordstern	[illegible]	[illegible]
– [illegible]	—— Ouverture Struensee	[illegible]	[illegible]
– 7	Weber. Ouverture Euryanthe	[illegible]	[illegible]
– [illegible]	—— Ouverture Preciosa	[illegible]	[illegible]
– [illegible]	—— Ouverture Beherrscher der Geister	[illegible]	[illegible]
– [illegible]			

Berlin. Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung. Französische Str. [illegible]

---

[39] Drei

TONSTÜCKE

von

W. A. MOZART.

Für Pianoforte und Violoncell

bearbeitet von

H. M. Schletterer und Jos. Werner.

No. [illegible] Adagio aus dem [illegible] für [illegible]. Pr. [illegible] M.
No. 2 [illegible] aus der Serenade in Cmoll für Blasinstrumente. Pr. [illegible] M. [illegible] Pf.
No. [illegible] Andante grazioso aus dem zweiten Divertissement für [illegible] Hoboen, [illegible] Hörnern und [illegible] Fagotten. Pr. 1 M. [illegible] Pf.

Complet Pr. [illegible] M. 50 Pf.

Soeben erschienen noch folgende Ausgaben:

Mozart, W. A., Drei Tonstücke. Ausgabe für Pianoforte und Bratsche. Ausgabe für Pianoforte und Clarinette. Complet [illegible] M. [illegible] Pf. Einzeln: No. 1 [illegible] M. No. [illegible] M. [illegible] Pf.
— — Ausgabe für Pianoforte und Oboe. Ausgabe für Pianoforte und Violine. Ausgabe für Pianoforte und Flöte. No. [illegible] M.
— — Ausgabe für Fagott. No. 1 [illegible] M. No. [illegible] M. [illegible] Pf.

Leipzig und Winterthur, **J. Rieter-Biedermann.**

In Richter's Verlagsanstalt, Leipzig erschien

Germanische Götterfage

von

[40] **E. Braunsteck,**

(Prof. an der Universität Giessen.)

Preis [illegible] M.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 25. April 1877. | Nr. 17. | XII. Jahrgang.

Altdeutsches Liederbuch

von

Franz M. Böhme.*)

Böhme's Altdeutsches Liederbuch ist ein Neues auf diesem Felde, wenn die sorbischen Germanen von voran gegangen und gleichsam Lehrer geworden sind nicht erst seit der jüngsten Zeit. Ueber den Plan giebt das Vorwort S. VII die Auskunft: es soll die Aufzeichnung möglichst aller Volkslieder, die innerhalb des halben Jahrtausends 1400—1700 nachweisbar vorhanden gewesen, sprachlich, sachlich und musikalisch geschehen, wohl eine Aufgabe, die ihrer Weitsicht halber bestimmte Grenzen erheischt, um den Ueberblick ihre greiflich zu stellen. Deshalb ist der zweite Theil dem ersten zum Geleit gegeben, obwohl man an Einem genug hätte, wenn nicht eben die Besonderung der Doppelaufgabe dem Verfasser als wichtigeres erschienen wäre, daher hier die ausführliche Beschreibung des Begriffes S. VIII. Was aber von Kategorien namentlich Ästhetischer zu halten, wie weit sie dem Verständniss förderlich, haben wir neuerlich erfahren an der Verwegung logischer, ethischer, ästhetischer und historischer Definitionen, darin sich Literaten und Künstler streitlustig tummelten, bis hellere Erkenntniss ihre Gefahren nachwies, dass diese sie in manchen Fällen entbehrlich, in anderen geradezu schädlich waren, ist leicht ersichtlich, wenn man gewisse Autoritäten fragt, was denn eigentlich Ballade, Romanze, Rhapsodie, Oratorium, Motett, Cantate u. s. w. zu bedeuten haben. Unzweifelhaft ist ihr historischer Werth als Handhabe der Collectiv-Benennung, missbräuchlich ist die moderne Art, aus den Namen Regeln und Gesetze des Stils abzuleiten. — Ueber den Namen Volkslied erinnert der Verfasser mit Recht (XXIII) an Goethe's treffenden Ausspruch (G. W. 46, 367), nämlich an das gleiche Recht von Fürst, Adel und Volk, poetisch zu sein. Und eben weil mit ähnlichen Zauberworten heut so viel Unfug getrieben wird, dürfen wir dem fleissigen Verfasser wohl zutrauen an die alte Meisterschaft nicht an seinem Werke das gebührende Lob zu kürzen, sondern um die fortschreitende Wissenschaft des Bodens zu ebnen. — Von gangbaren Kategorien nennen wir z. B. das Nationale, welches, seitdem Napoléon le grand die grande action erfunden, bald als lobendes Prädicat über den Rhein schwamm, um hier einen Chauvinismus einzudrängen, den man am Erbfeind verdammte ... weil man nun erst, hiess es, Nation geworden sei; obgleich schon Luther ungestraft eine Epistel schrieb an den Adel deutscher Nation — derselbe Luther, der auch das Wort Vaterland in der Bibel schämt gebraucht (nicht Hinpatsch zuerst! XLII) und gar in England, das auf sein my country — old England so stolz — soll erst Lord Byron das dem Deutschen nachgebildete fatherland eingeführt haben! — Die berühmte Schrift Herder's »Stimmen der Völker in Liedern« hat keine modern patriotische nationale, sondern einfache kosmopolitische Bedeutung, ohne andre Tendenz als das Natürlich-Kräftige neben dem Künstlichen in seinem Rang gleichsam herzustellen, ein Abriss oder Ausschnitt aus dem Völkerleben, als Anfang poetischer Ethnographie. Jacob Grimm's Erhöhung des Begriffes zum Gesammtkunstwerk oder Collectiv-Arbeit eines Volkes hat mit Recht die Heterodoxen bewogen zu der Frage, wie denn das zugehe, dass ein ganzer Haufe urplötzlich ein Ganzes schaffe, denn der Dichter nur a posteriori diene als Mund der Sage (XXIII) — während sonst in Natur und Geist alle Zeugung sich als höchst individueller Art ergebe? Wir kehren die Lanze um wie unser Verfasser (XXII), und stimmen dem bei, was Chrysander darüber in der Allgem. Musikal. Zeitung 1876 Sp. 843 sonst und gründlich nachgewiesen.**)

*) Altdeutsches Liederbuch. Volkslieder der Deutschen nach Wort und Weise aus dem 12. bis zum 17. Jahrhundert. Gesammelt und erläutert von Franz M. Böhme. Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. 1877. Vorwort mit Einleitung LXXII Seiten. Lieder unter 110 Nummern, Texte, Melodien und Anmerkungen S. 1 bis 780. Verzeichniss der benutzten Quellen S. 781 bis 811. Ein ausführliches Register der Lieder und Melodien S. 812 bis 846. Zusammen an 914 Seiten Lex.-Octav. Preis M. 24.

**) Es sei mir zu bemerken gestattet, dass Herr Prof. Krüger seine Recension ursprünglich für ein anderes Blatt bestimmt und nur auf meinen Bitte dieselbe in der Allg. Musikal. Zeitung zum Abdruck gebracht hat. Wenn ich einige mich betreffende Worte unberührt lasse, so geschieht es allerdings, weil ich auf die Betätigung des Verfassers in einer Angelegenheit, welche noch stark mit Nebel bedeckt ist, besonderes Gewicht lege. Im übrigen mögen der wenn etwa Lobliches über den Redacteur zu sagen wäre, hier nicht in, sondern zwischen den Zeilen schieben werden. — Für den Verfasser des »Altdeutschen Liederbuches«, eines Werkes, von welchem wir hoffen, dass es bald in den Händen jedes ernsteren Freundes des deutschen Volksgesanges sein werde, dürfte der Hinweis auf einen Zeitungsartikel geringen Werth haben, da ihre Bücher solche Sachen wie musikalische Zeitungen überhaupt nicht lesen, und wenn er seiner Zeit einmal etwas übtragt, mit ihm lieber auf die Durchsicht von Broschüren verwendet, die gegen Reliquien gerichtet sind. Sie sehen also, lieber Professor Krüger, in welchem Amt es wie bei Ihnen stehen: »so die grossen Bücher lesen und die Bücher umkehren« wie ein Predigermönch des 15. Jahrhunderts sagt. Wir können genau gemacht mit unlahmen schwere Sachen, was ich meinem ernst und gründlich zu behandeln, und alle mein Jahre mir verse entlangen. Für die Männer der vollen Wissenschaft sind wir gerüstet worden. Chr.

Dabei mag es immer bestehen, dass des Volkes Mund entwirft — und nachhilft, um ein Liedlein mundrecht zu machen. So hat z. B. das lieblichwarme Jugendlied »Liebster Jesu, wir sind hier« seine heutige Gestalt einer Besserung im Volkes Mund zu danken, wo das Original von G. Ahle (1664) sein zierlich artiges einherstelzt. Könnte nicht auch heut ein kluger Organist den Mund der Gemeinde spielen gleichwie vor Zeiten? — Nun wird aber gar noch jenen Grundansichten aus der meist wohlgelungenen Melodien (XXI) als unfehlbare Consequenz das Dogma abgeleitet (XXIV), dass in unserer Zeit keine Volkslieder mehr entstehen können, so lange die Kluft der Gebildeten und Ungebildeten dauere, obgleich wie jetzt wieder ein wirkliches Volk seien. Welches goldne Zeitalter etwa noch jenem »So lange« denkbar und zukünftig sei, weissagen wir nicht, eher würden wir nach dem principio individuationis unendliche Blüthen der Cultur möglich finden trotz des möglichsten Socialismus. Entsagen wir doch endlich der weissagerischen Bilderjagd aus der unbekannten Welt und halten uns lieber im Bezirk der Geschichte, so erblicken wir auch in den letzten Jahrhunderten bis in unsere m. oder schöpferische Zeit doch Spuren der alten Tonbildnerei, ja eingewachsene und eingefleischte Volkslieder, d. h. wirklich vom Volk gesungene, nicht nur den Herren Componisten selbst so genannte, denn die von Mendelssohn, Schumann, Rohl u. A. mit d. eser Etiquette begabten mögen es eben nicht, wohl aber Weber's »Wilde verwegene Jagd — Schlaf Herzenssöhnchen — Mein Schatzerl ist hübsch« — ingleichen auch »König in Thule — Ufm Bergli bin i gsässe« — am Rhein hörte man junge Bursche sogar in den dreissiger Jahren singen die Melodie von »Lo the glorious hero comes« (Seht er kommt mit Preis gekrönt) — zu allen möglichen Texten, ohne zu ahnen, wo das Lied herkomme. — Die sogenannten Volkshymnen, meist moralisch politisch und nach 1848 lber genannt. Das beste selbständige, später aus eben durch parforcirte »Schleswig-Holstein« hat poetisch-musikalischen Werth, was die *Parisienne*, *Brabançonne* und ähnliche nicht haben. Ohne jenes Prachtlied und »Gott erhalte Franz den Kaiser — Rule Britannia — Marseillaise« — auch Arndt's Deutsches Vaterland*) noch immer in Volkes Mund lebendig, wenn auch die Zahl der Engländer, die das *Use* richtig singen, nicht allzu gross ist. Von den nordischen und slavischen (Schmeler) Sammlungen darunter viel schöne, manche eckige und trockene, ist hier nicht zu reden, nur möchten wir warnen vor *adam et mandato cantores* verlassen, welche niemals ins Volk gegangen sind, wie das einfache »Wohl auf zum fröhlichen Jagen«.

Und zu dem eben, was doch noch Mögliches uns geblieben, würden wir gern die schönen Studentenlieder aus dem vorigen Jahrhundert mit in den Bogen führen, den unser Verfasser ja zu unserm Liedwesen seit dem 30jährigen Kriege geschlossen hat, wie allerdings im Plane begründet war. — Was aber die Literatur angeht, da müssen wir für die Fülle des Gegebenen dankbar sein. Wie schwierig schon die Erkenntniss und Begründung der Liedertexte festzustellen, wie mannigfache Mühen auf diesem Felde die sprachliche und musikalische Philologie von Herder bis in unsere Zeit aufwenden musste, das suchen die nächsten Capitel darzulegen (XXVIII), wobei wir zwar bedauern, dass wiederum die Zwangsjacke der Kategorien und Definitionen der freien Geschichtserzählung zuweilen Schaden thut, dafür aber uns entschädigt fühlen durch das möglichst vollständige Tableau der metrischen und musikalischen Theoreme, welche auf Einen Blick zusammenhält nicht blos dem forschenden Liebhaber gute Handreichung thun. Ueber die Versmaasse, Reime, Gesätze (Strophen) giebt XXI

*) Nb. nach seiner Melodie, nicht nach der verdrehten Dilettanten von Reichardt jun.

und XXII genügende Auskunft. Hervor zu heben sind die Liebingsstrophen von 4-, 5-, 7-, 8-zeiligen, die in unsern Volksliedern noch heute den Vorrang behaupten, insonderheit die glücklich rhythmisirte siebenzeilige, welche vermöge ihres musikalischen Aufbaues beliebt und gleichsam mustergültig geworden für die spätere Zeit. In Böhme's Strophenverzeichniss S. 814—815 sind 7-zeilige 35, 8-zeilige 81 aufgeführt, von P. Gerhard bis Goethe scheinen beide ziemlich gleich an Zahl, wenn man weltliche und geistliche, volksche und künstlerische zusammenstellt. Genug, die 7-zeilige behauptet einen Vorrang dadurch, dass sie das Gesätz*) des Auf- und Abgesanges im entfaltetsten Grundriss zusammenfasst, folgendermaassen:

Aufgesang: Stolle I zu St. II bb || oder I ab II ab

Abgesang: cc x.

Hier ist die musikalische Rhythmik so angelegt, dass der ganze Aufgesang grösser, seine Glieder aber, die Stollen, kleiner sind als der ganze Abgesang, ein Verhältniss, das auch bei grösseren Strophen befolgt ist, z. B. Wie schön leucht uns — Aufgesang: aab bb || Abgesang: *ddeeff*, wo die Zeilenzahl zwar gleich, die Zahl der Hebungen (Füsse) aber im Abgesang halb so gross ist.

Diese Art des rhythmischen Baues im siebenzeiligen Gesätze — man möchte sie pyramidal nennen: $\frac{1}{1}$|||$\frac{1}{1}$||| = 2 : 3 : 2) scheint die Quelle des Tripelrhythmus (welchen Andere mit Unrecht *ἄλογος* nennen), der in den älteren Volksweisen und *Cantus firmus* so häufig vorkommt, dass man ihn für Brauns Zeit (1851) als einzigen und ursprünglichen erkennen will (Boehme XXVI u. a.), mit Unrecht jedoch, weil historisch und ideell überall (?) in Rede und Gesang der Doppelrhythmus das Erstgegebene, Ursprüngliche ist **), dem die drehende Bewegung der Trias erst nachfolgt, wie schon Franco's Zeitgenosse Walter Odington ausdrücklich bezeugt: *Longa apud priores organistas duo tantum habuit tempora, postea ad perfectionem ducitur ut sit trium temporum ad similitudinem beatissimae Trinitatis quae est summa perfectio*, d. h. die lange Note hatte bei den früheren Componisten nur zwei Zeiten (*tempora brevia*), später wird sie genannt (? vielleicht *ducitur*, gedehnt) die vollkommene, also dass sie drei Zeiten enthält nach dem Gleichniss der heiligen Dreieinigkeit, der höchsten Vollkommenheit. Coussemaker, Scriptores I. 235.

Die weiteren rhythmischen Erläuterungen sind ausführlich und lehrvoll gegeben, besonders ansprechend das wichtigere Capitel vom rhythmischen Choral (XLVI), vom Taktwechsel (LXI), von der richtigeren Zeilenschrift ohne Taktstriche, von Synkopen (LXVII). Diese Stücke sind deshalb von besonderer Bedeutung, weil darüber viel gestritten ist von historischen und modernen Theoretikern, unseres Verfassers historische Auffassung, der Winterfeld'schen ähnlich, wird sich als das objectiv zu behauptende, was aus inneren und äusseren Beweggründen mit Gewissheit anzunehmen, mindestens zu hoffen ist. Wegen der objectiven Tempi, des *integer valor notarum*, möchte ich statt der unsicheren Berechnung nach Athemzügen (LVI) durchaus die objectivere in Mich. Praetorii Syntagma 3, 48 vorziehen, weil sie astronomischen Uhrmaasse dem unseren gleich zu Grunde legt — worauf die sixtinische Kapelle noch heute traditionell festhält und hierdurch eine Ver-

*) Gesätz = Strophe, gröberes Versgebilde, heut oft Vers genannt. Aufgesang = erster Theil der Melodie, meist zum Grundton steigend zur Quinte oder Octave; Abgesang = zweiter Theil absteigend, rückkehrend. Stolle = Reimpaar (metrische Unterabtheilung im Aufgesange). Die Buchstaben a b c beziehen sich auf die Zeilenreime (Versreime).

**) Das Fragezeichen (?) rührt von dem Referenten her, die Priorität des zweitheiligen Taktes ist wohl unzweifelhaft. *Chr.*

gleichweg zwischen neuerer und der Palestrinischen Taktirung ermöglicht (vgl. mein Syst. der Tonkunst 174—174).

Heben wir schliesslich aus den schwer übersehlichen 440 Liedern einige heraus, die uns am meisten angesprochen — theils wegen der inneren Zeugnisse ehrwürdigen Alterthums, theils weil sie wirkliche Schönheit der Melodie in sich tragen, die jeder Zeit und jedem Volke begreiflich sind. Damit wollen wir dem Verfasser in seinem Schlusswort LXXII, es seien die Tonsätze der Palestrinischen Zeit uns modernen Menschen fremdartig und ungeniessbar geworden, diesem Worte wollen wir nicht geradeswegs widersprechen, nur wiederum Maasshalten empfehlen, da uns schon mehr als Einer aus den Allermodernsten bekannt sind, die ihre Herzensfreude an jenen wiedergefundenen Schätzen redlich und unverholen kundthaten — … an folgende Nr 16. Hat daghet so den Osten — 43. Die stolze Müllerin — 174. Lindenlaube — 204[b] Stüblein — 342. Golsmore (Que l'amour?) — 440. Jägers Morgengruss — 442. Jägerhorn — 264. Innspruck ich muss dich lassen [dessen Nachklang in »Nun ruhen alle Wälder« bekannt, doch ist jenes Original weit inniger, tiefer, mystischer namentlich in H. Isaak's vierstimmigem Tonsatz] — 279. Mein Gmüth ist mir verwirret — … manche Stücke werden allerdings ohne Mehrstimmigkeit uns weniger munden, aber dennoch bei voller Umgebung ständlich schöner klingen.

Auch eine ziemliche Reihe altkirchlicher Pilgerlieder, die Tümer des Volksliedes nicht berührt, hat Böhme nicht mit Unrecht aufgenommen, worunter noch heute die trefflich schönen Resonet in laudibus — Ave Ierarchia — Quem pastores laudavere — In dulci jubilo … in … erklingen, leider allmälig ersterbend. Uebrigens stimmen wir bei, in vielen der einst geliebten Liedweisen des 16 und 17 Jahrhunderts eine gewisse Monotonie zu beklagen, welche dann im 17. und 18. der aus Süden her eindringenden dramatischen Beweglichkeit weichen musste, und in keinem doch durch schärfere Rhythmik geistlichen Tanz- und Marschliedern das vorbereitete, was die spätere Zeit als libera melodia begrüsste.

Zu bemerken ist noch, dass S. 74 E. K. v. … im Anhang erwähnt wird, dass eine italienische Weise vom 15. Jahrhundert enthalte, was aber unthunlich war; dass ferner S. 37 gefragt wird, ob auch Ritterfrauen Schläge empfangen? Darauf antwortet Nibelunge Not Lachm. 837 vgl. 894.

Schliesslich ist zu beachten, dass dem fleissig gearbeiteten Werk auch vom Verleger so schön Gewand umgethan ist, was nicht bloss der mannigfaltigen Notenarbeit nachzurühmen, sondern auch den Fractur- und Schwabacher Lettern, die uns gleichwie den Zeitungen für Jedermann aus dem Volke immer mehr gemüthlich erscheinen, als die glattrunde monotone Antiqua, die unsere Nachbarn dem Fremden zu lieb einführen wollen, ohne von der Gegenseite jemals höfliche Gegengabe zu empfangen.

E. Krüger.

Mattheson's Verzeichniss Hamburgischer Opern von 1678 bis 1728, gedruckt im „Musikalischen Patrioten", mit seinen handschriftlichen Fortsetzungen bis 1751, nebst Zusätzen und Berichtigungen.

(Fortsetzung. Hierbei auch Mattheson's handschriftliche Nachträge.)

Fortsetzung des Opern-Registers.

Anno 1728.

718. Ein Prologus auf die Krönung des Russischen Kaisers Petri II. Musik v. Hrn. *Telemann*. Poesie von … Aufgeführt d. 24. Mai 1728.

888. **Miriways.** Musik von *Telemann*. Poesie von *Müller*. Aufgeführt d. 26. Mai 1728.

Nebucadnezar, so wie vor diesem gewesen. Musik von Keiser. Poesie von Hunold, vid. An. 1704. Sie wurde auch neue hervor gebracht d. 28. Juli 1728. Wir zählen sie also nicht mit.

788. **Lucius verus.** Poesie von *Bikash*, hiess An. 1727 Berenice, sub No. 89. Weil aber die damalige vom Hrn. Brenner verfertigte Musik diesesmal vom Hrn. Kapellmeister *Keiser* ganz neu gesetzt worden, zählen wir sie mit. Sie wurde aufgeführt d. 18. Oct. 1728.

888. **Emma und Eginhard,** oder **die Last-tragende Liebe,** Musik v. *Telemann*. Poesie von *Wend*. Aufgef. d. 28. Nov. 1728.

Anno 1729.

788. **Der misslungene Braut Wechsel,** oder **Richardus I König von England.** Musik der italienischen Arien v. dem Hrn. *Händel*, der Teutschen v. dem Hrn. *Telemann*, die Uebersetzung der italienischen nebst der untergemischten Teutschen Poesie v. Hrn. *C. G. Wend*. Aufgef. d. 3. Febr. 1728.

783. **Aesopus.** Die Musik v. Hrn. *Telemann*. Aus dem Italienischen übersetzt von *Mattheson*. Sie wurde aufgeführt d. 28. Febr. 1777.

Hierauf lagen die Opern stille. Der Pachter von Savenn trat ab und fand seine Rechnung gar nicht dabei. Die jüngste Monjo nimmt mit einem gewissen Müller fort, der als beitretende Kronenbesitzer ging nach England, kam 173.. wieder im August.

(XVI. Periode.)

Zuletzt übernahm Madame Kayser, die Sängerin, das Werk und machte am 18. October wieder den Anfang mit

788. einem Prologo, genannt **Die aus der Einsamkeit in die Welt zurück gekehrte Opera.** Musik v. Hrn. *Telemann*. Poesie v. Hrn. *Wend*.

778. **Flavius Bertaridus,** die Uebersetzung aus dem Italienischen halb v. Hrn. *Telemann*, halb v. Hrn. *Wend*, die Musik v. *Telemann*. Sie wurde zum erstenmal aufgeführt d. 23. Nov. 1728.

Anno 1730.

888. **Admetus,** die Musik v. Hrn. *Händel*, übersetzt aus dem Italiänischen v. *Wend*. Zum erstenmal aufgeführt d. 23. Januar 1728.

Auf Fastnacht dieses Jahres wurde nichts neues aufgeführt, was sonst gewöhnlich war.

877. **Margaretha,** mit einem Prologo auf die Rugische Erhebung. Musik von Hrn. *Telemann*. Poesie von Hrn. *Hamann*. Zum erstenmal aufgeführt d. 18. Aug. 1730.

888. **Ernelinda,** aus dem Italiänischen übersetzt v. Hrn. *Telemann*. Aufgeführet d. 27. Sept. 1730. Hr. *Händel* soll das meiste, wo nicht alles, componirt haben.

877. **Das herzbeglückte Sachsen,** ein Prologus zur Serena. Poesie v. Hrn. *König*. Musik v. Hrn. *Telemann*, aufgeführet d. 18. Oct. 1730. (Wegen der Geburt eines zweiten Chursächsischen Prinzens.)

Am 4. Dec. 1730 wurde der vor 28 Jahren neue [No. 88] und vor 17 Jahren renovirte **Croesus** [No. 138] abermal als eine neue kostbare Opera ausgegeben und aufgeführet.

Anno 1731.

838. Anhang zu dem Prologo **Herr Friedrich Nothdurft,** Poesie v. Hrn. *König*. Musik v. Hrn. *Telemann*, aufgeführet d. 9. Febr. 1731, da die ganze Vorstellung aus einem Prologo und Nachspiel, … aus Kopf und Schwanz ohne Leib bestand.

Nachdem die Opern aus der Zeit so stille gelegen, aus Mangel einer dem Eigner des Hauses zu stehenden Bürgschaft *)

*) In der Grossen Generalbass-Schule, welche um jene Zeit geschrieben wurde, spielt Mattheson ebenfalls auf diese Störung für

fingen sie endlich den 4 Julii wieder an, mit dem (No 332) **Neubegläckten Sachsen** Es gerieth aber wiederum ins Stocken, bis nach Michaelis, da denn

331 **Die Flucht des Aeneas** d 12 Nov 1731 von der Poesie oder Uebersetzung Hrn Hamanns, von der Musik Hrn Porpora's, Recitative von Hrn Telemann aufgeführet wurde

332 **Iphigenia**, dem Zuschlage nach, die 32 Jahr alte schöne Postel'sche Poesie, deren No 83 gedacht worden aber in den Handlungen Auftritten und Arien jämmerlich verschnitten weggeworfen zerstümmelt zertauscht und geflickt Die Musik von Hrn Graun in Wolfenbüttel aufgeführet d 3 Dec 1731.

Anno 1732.

333 **Cleofida, Königin von Indien**, mit dem rechten Namen wie sie in London aufgeführet worden Porus genannt Die Musik vom Hrn Händel, die Uebersetzung aus dem Italiänischen von Hrn. Wend In Hamburg zum erstenmal gespielet d 15 Febr 1732

334 **Judith**, Gemahlin Kaiser Ludwigs des Frommen aus einem sogenannten Lotharie der in England, und einem andern gleichen Namens, der in Wien aufgeführet, von Händel und Caldara componirt worden zusammengeflickt Die Uebersetzung der Recitativen ist von Hrn. Hamann, und Hr Telemann hat sie in Noten gebracht Die Arien sind von vorgemeldten Componisten und Italiänisch geblieben In Hamburg zum erstenmal gespielt d 27 Nov 1732 mit sehr mittelmässigem Beifall, wegen der elenden Worte

Anno 1733.

335 **Der weinende in Sidon**, so Abdolonymus. Poesie von Hrn Hamann (dieser starb kurz darauf, schlecht und arm) Musik von Hrn Telemann In der Woche vor Fastnacht 1734 aufgeführet, mit noch geringerem Beifall als die vorhergehende

(Es liess sich hier zum periodo fatale an)

336 **Parthenope**, aus dem Italiänischen von Hrn Wend übersetzet Musik von Hrn Händel was die Arien betrifft, das Recitativ von Hrn Keiser wurde 14 Tage vor Martini aufgeführt.

Anno 1734

337 **Circe**, halb Französisch halb Holländisch vom Hrn Johann Mauricius Holländischem Residenten entworfen, hernach vom Hrn Rath Praetorius übersetzet, mit Italiänischen Arien von allerhand Meistern durchflochten Chöre und Recitative von Hrn Keiser Aufgeführt zum erstenmal d 1 März 3 Bogen stark [d h das Textbuch]

338 **Rodelinda**, Königin der Lombardey Die Composition der Italiänischen Arien vom Hrn Händel In Prosa übersetzet von Hrn Fischer in Reime gebracht von Hrn Wend vermuthe das Recitativ Zum erstenmal in Hamburg aufgeführet d 22 Nov — aber mit geringem Beifall (NB In der Wieringischen Zeitung vom 7 Dec wurde bey Gelegenheit eines Avertissements wegen der Opern-Lotterey*) keine grosse Hoffnung zur Fortsetzung des ganzen Werks gegeben)

* No 342 wo ein Flavius Bertaridus aufgeführet worden, in welchem dieselbige Geschicht enthalten

Opern an jedem vorgeführt wie die Opern sonst bei Bewerbungen bevorzugt werden Hamburg ist es schon genug einem zum Dienst zu helfen der nur in den Hamburgischen Opern gesungen oder gespielet hat und eine Frau oder einen Mann dabei nimmt, er mag übrigens wissen was und wie viel er will Das ist zwar ein Zeichen des guten Ansehens hiesiger Oper welches gewiss vielen Leuten die Augen eröffnet ... dabei dann zu bedenken dass das Werk itzo still lieget und die musikalische Akademie Ferien hält u s w (S 20)

Anno 1735.

339 **Hannibal in Capua**, vermuthlich mit Untermischung einiger welschen Lieder, aus dem alten Hannibal, der 1681 aufgeführet worden (s No 17) zusammengestoppelt. Die Verfasser hat man nicht erfahren können und in den gedruckten Zeitungen ward berichtet, dass die Musik von den besten Meistern dieser Zeit herrühre Zum erstenmal gespielet d 24 Febr

340 **Polydorus**, d 23 Nov aufgeführt Der Dichter — Die musikalische Composition von Hrn Graun, Braunschw. Vice-Kapellmeister

Anno 1736.

341 **Orasia**, oder die Rachgierige Liebe. Dichter u. Componist unbekannt Ein elender Mischmasch Aufgeführt im October Hr Telemann wird für den Verfasser der Musik, auch vielleicht des aus dem Französischen zusammengestoppelten Worte gehalten

Anno 1737

342 **Sieg der kindlichen Liebe**, oder Hisipyle (Hypsipyle) [vid Kinder poet. p 441]. Aus dem Italiänischen übersetzet von Hrn Wend. Musik mehrentheils aus Conti und Mattheson von Gasparo aufgeführt d 16 Febr 1737

Act III Sc. 4 { Probe der Uebersetzung volli salvarti Ich verlange keine andere Rettung
Probe des Reims So lerne denn mit Schaden fein und lerne künftig klüger seyn. }

(XVII. Periody.)

Nachdem die Opern des Sommer über 1738 gefeiret und indessen ein Welscher Schneider Bartholomeus Musse (sonst court) nebst dessen Tochter Maria einer Sängerin, die Direction an sich gebracht wurde

343 **Das Lob der Musen**, ein Prologus, das **Triumph des Bacchus**, eine so genannte Volkreiche Masquerade, eine Ehmisation u. dgl m am 25 Sept. aufgeführet Recitative und Arien des Triumphs in teutscher Sprache von Hrn Telemann, das übrige Stoppel-Arbeit, teutsch gemacht durch einen sand. Theolog Namens Schreiber

Hier fängt die sechszehnte Veränderung an

344 **Die Farbe macht die Königin**, ein Sing-Spiel Uebersetzt aus dem Italiänischen durch Hr Dreyer einen jungen Studenten Die Musik bis auf 14 oder 15 Arien ist von dem sogenannten Römischen Capellmeister Leonhard Fischer; das übrige ist von Hasse Händel Vinci etc Zum erstenmal aufgeführet d 14 Oct

345 **Hochzeit der Statira**. Die Reimen des Recitativs hat Hr Wend die Noten aber dazu Hr Warwicke der das Clavier spielte gesetzt Die Arien sind der Musik nach mehrentheils vom Hrn Hasse und Sig^{re} Porpora ausser wenigen die vom Hrn Hurlebusch herrühren Zum erstenmal aufgeführt d 27 Nov Hasse hat diese 4 Opern dieses Namens An 1725 1730 1733 in Venedig vorgestellet

Probe der Uebersetzung Act I Sc 1 Sol d'Europa il Sole maggior Europens Sonne war die grössere Sonne! — Act 4 Sc 4 Di chi t' amò un dì Dass ich dich dereinst lieben werde Doveral abbandonar euch abfertigen lassen müssen. — Probe des Teutschen Sprache Act I Sc 4 O wenn mir hier Zweifel nicht so rauch!

Anno 1738

346 **Der Jahrmarkt von St Germain**. Die Arien sind gewöhnlichermassen von allen Ecken zusammengerafft die teutschen Worte des Recitativs etc vom Hrn Wend übersetzet und vom Hrn Prem..... einem Altonaischen Organisten in Noten gebracht Die Oper wurde d 3 Jan zum erstenmal aufgeführet und ist bisher (1741) die allerletzte gewesen

Auf Ostern gerieth dieser Periodus in die Klemme, und wurde das Opern-Haus von Hrn Santrop, als Eigenern, an die Hochteutschen Comödianten vermiethet. Es gab 120 Thlr Grund-Heur.

Auf, stärket euren Muth! nun Fall der Opera
Und schlagt die Augen auf, dieweil ihr Ende nah'
so schrieb damals ein Professor Opernfeind.

1740 d 15 Februar gingen diese Comödianten nach Petersburg und liessen das leere Nest hinter sich.

1742 im August kamen in Hamburg an Madame *Francesca Cuzzoni*, Sig^ra *Giacomo Zaghini* ein Castrate, Madame *Mariana Pircker* [*Pircker* eine Deutsche] und Sig^r *Gio Ant Cosen*, ein Bartonist, welche nach einem zweimal gehaltenen Concert *) am 19, 21, 23 und 26 Sept im Opernhause aufführten

247 **Ipermestra**, ein aus mancherley und verschiedenen Meistern verfertigten Arien zusammengemachtes Singspiel. Der Directore hiess: *Angelo Mingotti*, der Clavierspieler Sig^r *Ferrelli* etc. Sie sollen hey nahe 1000 Thlr gemacht und einen allgemeinen Beifall erhalten haben. Das geschah 1742.

Anno 1743

am Ende des Octobers fand sich eine ziemlich starke Bande welscher Operisten aus Linz in Hamburg ein. Sie führten am 4 Nov ihre erste Opera mit grossem Beyfall auf, unter dem Namen

248 **Wenceslaus**, König in Polen.

Wie nun eben zu dieser Zeit der Königl Dänische Erb-Prinz am 14 Nov in Altona eintraf, und am 17 darauf die Kron-Prinzessin, dessen Gemahlin, aus England anlangte, wohnten diese hohe Herrschaften am 12 und 23 mit ungemeinem Zulaufe des Volkes dem Singspiele bey, und die Operisten gewannen in diesen beyden Tagen was rechtes: einige sagen 4400 Courant-Mark. Sonst aber erhoben sie wöchentlich etwa 4 bis 500 Rthlr ein. Der Impressario hiess *Pietro Mingotti* (s. No 217), die prima Donna *Rosa Costa*, die zweite und angenehmste, *Giovanna della Stella* etc. Der Capellmeisters Name war *Scalabrini*. In obigen beyden Tagen gab die kleinste Loge 12 Rthlr. Parterre gab die Person 3 Mk., auf der Gallerie 2 Mk. u. s. w. Das Opernbuch wurde mit 1 Mk. und das gedruckte Zwischenspiel zu eben dem Preise bezahlt.

*) Hierüber hat Mattheson in einem bemerkenswerthen Nachtrage zu S. 190 seiner Ehrenpforte nachstehenden werthvollen Bericht geliefert

»Im 1742 d 21 August ward in Hamburg auf dem sogenannten Kaiserhofe ein mit Instrumenten stark begleitetes Concert gehalten, welches von 5 Uhr bis 7½ Uhr des Abends währte, und wofür der Eintritt mit einem Species Dukaten bezahlt wurde. Es bestand in lauter abgesonderten Arien Soli, welche zuletzt mit einem Duett beschlossen wurden.

»La Signora Cuzzoni war dabey die Hauptperson, eine vortreffliche Sängerin. Sie viel Musik und einen ausnehmenden Geschmack besass. Sie ward von jedermann bewundert, und verdiente solches vollkommen.

»Ein Castrat, Giacomo Zaghini, fam sie hey sich hatte, war fast eben starker, und seine Stimme erstreckte sich sehr weit, indem er rein und deutlich vom a bis ins c sang, welches man nicht leicht findet, dass jemand eine Quarte über zwo Octaven in vernehmlichen Klängen herrschen sollte. Die ehmals berühmte Conradi hatte eben denselben Sprengel, und es ist solchen von einem Frauenzimmer eben was seltneres, als von einem verschnittenen.

»Noch eine Sängerin, mit Namen, *Pirckmayer*, war auch gut, kam aber der Cuzzoni nicht bey, indem ihre Stimme etwas ziemlich rauh klang. Sie ist eine geborne Deutsche und ihr Mann spielte die erste Geige bey dieser Bande, welche aus sieben Personen bestand, und noch einen Bartonisten hatte, desgleichen man, wegen des Singens, doch nicht wegen seiner theatralischen Action, schwerlich finden. Er hiess Sig. *Ant. Cosen*.

»Es hat aber dieses Concert zum erstenmal nicht mehr als 67 Personen abgeworfen, und die hiesigen Instrumenten-Gehülfen bekamen jeder einen einen Thaler.

»Am 1 Sept. wurde es noch einmal, und zwar im Drillhause gehalten, und brachte dasmal 120 Dukaten an Gold ein.»

Darauf folgten

249. **Artaserse**,

250. **Ipermestra** (s. No 217), und

251. **Sirea**. Damit war's aus, und im Dec. gingen die Leute nach Prag, weil das Advent angekommen war

Anno 1744

d. 23 Juli kamen obige Operisten abermal nach Hamburg und fingen ihr Schauspiel von neuem an mit der Opera

252. **Adelaide**. Sie waren aber eine ziemliche Zeit hier, ehe sie Erlaubniss hatten, und führten indessen ein Paar Concerte auf dem Baumhause auf.

253. **Didone**. Musik von *Scalabrini* etc. etc. im Aug. d 12. Aug. besuchte der hier Tages vorher angelangte Churfürst von Cöln, des Kaysers Bruder, die Opera, und hielt sich bis den 25. in Hamburg auf. Da noch der Entrepreneur mit 50 Louisd'or, die beiden ersten Sängerinnen jede mit 10 Louisd'or und einer güldenen Uhr, die übrigen aber nach Proportion von Ihro Churfürstl. Gnaden beschenket worden. Man sagt, es habe Denenselben dieser 14tägige Aufenthalt wohl 20,000 Rthlr gekostet.

254. **Antigono**. Poesie von *Metastasio*. Musik von Hasse. Ist vormals schon in Dresden aufgeführt.

255. **Demetrio**, den 4 Nov. 1744 aufgeführt.

256. **Catone**, den 22 Dec. 1744.

Anno 1745

257. **Oronte**, Kg. der Scite, d. 21 Jan 1745. Musik von *Jomelli*, mit einigen Arien von *Hasse*.

Als nun zur Fastenzeit diese Bande sich trennete und absonderlich zwo Sängerinnen in Chursächsische Dienste traten, erschienen zwar einige elende Pantomimen und Possenspiele, aber mit gar schlechtem Beifall, bis endlich neue welsche Waare ankam, mittelst welcher am 17. Juni 1745 die so genannte Opera bernesca.

258. **Orazio**, als eine Burlesque und Rhapsodie herhalten musste. In's Deutsche ist dieses Stück übersetzt von *Antonio Pernoi*, wenn er Deutsch bessern kann. Die Musik von *Gaetano Latilla* und *Pergolesi*. Man nannte es Opera bernesca auf dem Titelblatt, soll vielleicht burlesca bedeuten. *)

259. **Fiammetta**, opera bernesca, aus eben der Art und Uebersetzung. Musik von verschiedenen Sendern. Aufgeführt d. 1 Juli 1745.

*) Das nicht gar Bernische und schweizerische, bemerkt w. im ersten Nachschrift. Aber letzteres ist ganz grundlos. *Berni* war ein allgemein bekannter komischer Poet des 16. Jahrhunderts, dem diese opera bernesca nach ihm den Namen erhielt, vermuthe ich, vermag es aber nicht nachzuweisen. *Chr*

(Schluss folgt.)

Erste Aufführung der „Silberglocke" von Herrn Saint-Saëns im Théâtre-Lyrique zu Paris. Wiederholung von „Philemon und Baucis" von Herrn Gounod in der Opéra-Comique daselbst.

(Nach dem Französischen des Herrn Reyer.)

(Schluss.)

Ueber die Qualification, welche der Zettel der »Silberglocke« giebt, und derjenigen, welche aus der Partitur hervorgeht, sind wir nicht zweifelhaft. Die »Silberglocke« ist eine phantastische Oper. Das Drama entwickelt sich rein im Bereiche des Zaubers, nur der Prolog und die Lösung gehören der Wirklichkeit an. Und nachdem der Prolog die Nut-

wicklung durchfühlen ja sogar erraten lässt so ergiebt sich daraus, dass diese Mischung von Fiction und Realität, welche einander fremd sind, obwohl sich die nämlichen Personen daran betheiligen, fortwährend das Gefühl des Zuschauers irreführt.

Im Faust, Don Juan, Freischütz, wie in Robert dem Teufel ist es eine übernatürliche diabolische Macht, welche die Handlung zur Entwicklung bringt, die eine Consequenz des Dramas selbst ist, während in der »Silberglocke« nichts geschieht, was geschehen sollte, und die ersten Morgenstrahlen das ganze Gaukelspiel, den langen abstrakten Alpdruck in Dunst auflösen.

Man hört den Schrei der Todesopfer und weiss im Ganzen doch gewiss, dass dabei Niemand umkommt, nicht einmal ein Mandarin.

Nachdem wir dies zur Beschwichtigung unseres Gewissens gesagt haben, geben wir gern zu, dass das Libretto der »Silberglocke« sehr geschickt durchgeführt und eine diejenige Klippe übergangen ist, welche die Verfasser nicht vermeiden wollten. Wir erkennen auch mit Vergnügen an, dass in dem Buche eine solche Mannigfaltigkeit von Situationen, ein solcher Ueberfluss von Vorfällen sich vorfindet, dass kaum eine bessere Gelegenheit zu der von der Direction des Théâtre-Lyrique entfalteten Pracht der Inscenirung dargeboten werden konnte, sie werden reichlich zum Succes beitragen. Was das poetische Verdienst der Herren Jules Barbier und Michel Carré betrifft, so geben wir nachfolgend eine Probe, welche genügen wird, um sie zu würdigen.

»Frage den Vogel, der erwacht
Von Morgens Rosenlicht geküsst,
Ob in dem Laube Nest
Er glücklich ist?
Frage das junge Rosenstrauch,
Der sich in sich'ge Blüthen hüllt,
Wenn bei des Frühlings Hauch
Die Knospe schwillt.
Frage das Wölkchen, das hoch schwebt,
Den Strahl, der jeden Raum erhellt,
Wenn ein am Azur steht
Von Licht umstellt.
Frag' in der ganzen Schöpfung rings
Das kleinste Blatt, den schönsten Quell
Wenn sie mit Liebessang
Den Tag begrüsst.
Denn glücklicher als alle sie
Als Strahl, als Blume, Vogel, Quell,
Der Glücklichste von allen doch
Fürwahr bin ich.«

Diese Verse sind gewiss reizend! Sie haben deshalb auch den Componisten zu einer der köstlichsten Nummern der Partitur inspirirt.

Wir haben schon oft Gelegenheit gehabt es zu sagen, und nach Anhörung der »Silberglocke« nehmen wir keinen Anstand, es zu wiederholen: Herr Saint-Saëns ist unter den tüchtigen Musikern einer der tüchtigsten. Keiner kennt besser als er die Geheimnisse seiner Kunst und behandelt das Orchester mit mehr Gewandtheit. Er ist eben so ausgezeichnet in der Ausführung harmonischer Combinationen, wie in der Hervorrufung pikanter Klangwirkungen. Auf das Basis gründlicher Studien unterstützt von einer seltenen Einsicht und von bewunderungswürdigen Anlagen, war er im Stande alles zu lernen und sich mit allem vertraut zu machen. Sein Gedächtniss ist geradezu ausserordentlich; für ihn als Virtuosen ersten Ranges giebt es kein Präludium, keine Fuge von Bach, die ihm nicht im Gedächtnisse geblieben wäre und die er nicht spielen könnte; er kennt Richard Wagner so gut wie Beethoven. Mozart und Berlioz enthalten für ihn nichts neues. Allein obschon wir recht wohl wissen, wohin seine Bewunderung und seine Sympathien gerichtet sind, so vermögen wir doch in ihm keinen von jenen Musikern zu erblicken, welche systematisch alles das zurückweisen, was sich ausserhalb der Linie befindet, welche sie zu verfolgen vorgeben, oder was ausserhalb der Programms steht, das sie sich vorgezeichnet haben. Und ohne weitere Vorrede — ein längeres Zurückhalten könnte uns in den Verdacht der Parteilichkeit bringen — wollen wir gestehen, dass die Partitur der »Silberglocke«, so interessant sie im Übrigen ist, dem Mangel der Einheit an sich zu tragen scheint. Wir hatten einen homogeneren, gleichmässigeren, gemessenern Stil erwartet. Weber, als er den Walzer und den Brautjungfern-Chor im Freischütz schrieb, ist eben so deutsch geblieben wie in dem Gemälde der Wolfsschlucht. Wir halten es nicht für unpassend, Herrn Saint-Saëns das Beispiel Weber's anzuführen. Wenn Weber ein neapolitanisches Lied zu schreiben gehabt hätte, so würde er ihm ein neapolitanisches Gepräge zu geben gesucht, vor allem aber würde er ihm sein eigenes Gepräge gegeben haben. Doch — wir wollen unsere Kritik und unseren Vergleich nicht weiter fortsetzen.

Die Ouvertüre der »Silberglocke« [*Presto con fuoco*] ist unter Zuhülfenahme des zweiten Finalen, des Chores der Höllenwächter, der in der That nichts Höllisches an sich hat, dem Ballette des vierten Acts und einigen Takten des Prologs entnommen, der das Thema und die Entwicklung der Andante bildet. Die Einleitungs-Scene, der Monolog Spiridions und der Klagegesang des Freundes Konrads gefielen von selbst. Alles das besitzt viel Charakter, einen sehr eigenthümlichen und wahren dramatischen Ausdruck. Die Romanze Benedikts haben wir bereits genannt. Im Finale ist die Stelle der Spiridion *Frappe donc sans peur ce métal* unserm sehr schön; auch finden sich sehr artige Instrumental- und Stimmen-Effecte in der Verführungs-Scene.

Der Zwischenact, der Chor, welcher den zweiten Act eröffnet und die ganze Scene, welche dem Pas de deux vorhergeht, dürfen zu den gelungensten Stellen der Partitur gezählt werden; die Spielscene ist mit meisterlicher Hand geschrieben; zählen wir zu diesem Bestande des Gemäldes noch die rührende Melodie, welche Helene singt:

»Die leichten Wesen ist das Glück,
Den eilgende lange weilt;
Oft glaubt man es zu haschen schon
Doch schnell es enteilt.«

Herr Saint-Saëns wird uns verzeihen, wenn wir uns nicht weiter mit dem neapolitanischen Liede der Spiridion befassen und mit derselben Leichtigkeit über das Trinklied bei dem Nachtmahle der Fiametta weggleiten.

Im dritten Acte wurde das Duett der beiden Frauen applaudirt, ein zweites Duett zwischen Konrad und Helene, welches wie von einem Hauche Weber's durchzogen ist, und das Lied: »Der Schmetterling und der Sterne« ein reizendes Gebilde, das in der zartesten Weise vom Arpeggio der Flöte begleitet wird. Der böhmische Tanz ist wohl mehr bizarr als originell; er hat übrigens viel Effect gemacht.

Wenn auch der vierte Act gerade nicht der beste ist, so enthält er doch mehr als eine interessante Nummer; der dramatische Accent und die guten Eigenschaften der Factur finden sich auch dort, allein es sind die dienstfertigen Bemühungen vielleicht weniger glücklich, als in den übrigen Theilen der Partitur.

Die Decorationen sind prachtvoll, die Inscenirung reich, abwechselnd und vom besten Geschmacke. Wir gratuliren dem Orchester, ohne auf weitere Details über das Verdienst oder die Schwächen der Aufführung einzugehen.

Die Opéra-Comique gab vor nicht ganz einem Jahre Philemon und Baucis, welche sie bei dem Théâtre-Lyrique entlehnte. Damals sang Mlle Chapuy die Rolle der Baucis und Herr Bouhy die des Jupiter. Gegenwärtig ist Mlle Chapuy

durch Mlle. Donadio-Fodor und Herr Bouhy durch Herrn Dufriche ersetzt worden. Die übrigen Rollen sind den Herren Giraudet und Nicot verblieben. Wir halten es für unnöthig, noch einmal unsere Ansicht über die Kürzungen und Fehler des Herrn Gounod auszusprechen. Man beharrt dabei, die Kerchenton-Scene wegzulassen, worin man nach unserem Dafürhalten unrecht thut. Herr Dufriche hat eine reizende Stimme; er singt mit Geschmack und declamirt verständig. Mlle. Donadio-Fodor, eine ganz junge Debutantin, war weit besser im ersten als im zweiten Acte, in welchem Bauce ihre Arie wie eine Pensionatrin sang, für die bei der Prüfung ein Accessit genügt.

»Vielleicht hat Zeus, der sie verjüngte,
Sie gar zu jung gemacht.«

Wir unsererseits rufen den obersten der Götter an, dass er uns die Gnade erweise, bald mit aller Freiheit des Geistes und der Feder von jenem unvergleichlichen Meisterwerke reden zu können, das nach so vielen Jahren der Vergessenheit und des Schweigens nun wieder der Bewunderung des Pariser Publikums vorgeführt werden soll, von Faust's Verdammung.

München. L. v. St.

Berichte

Hamburg, 16. April.

(Letztes Concert von Carl Voigt als Dirigent des Cäcilienvereins.) Schon früher wurde hier erwähnt, dass Herr Voigt wegen vorgerückten Alters mit dem Abschluss dieser Saison die Leitung des von ihm in's Leben gerufenen Cäcilien-Vereins aufgeben werde. Die Abschiedsconcert fand am 13. April statt und brachte uns noch einmal alles Lebens, was wir diesem trefflichen Manne verdanken, lebhaft in Erinnerung. Ueber die Aufführung und die sie begleitenden Aeusserungen von Zuhörern wie von Kunstgenossen möge hier der Bericht aus dem Hamburger Correspondenten vom 16. April stehen.

Das diesjährige erste Abonnement-Concert des Cäcilien-Vereins war geeignet, eine wehmüthig-weihevolle Stimmung hervorzubringen, eine Abschiedsfeier, Carl Voigt, seit achtunddreissig Jahren unermüdlicher Leiter dieses Vereins, tritt in solcher Eigenschaft nun letzten Mal öffentlich auf, um fortan an den fürstlichen Ehrenbezeugungen und Gaben lediglich in Grenzen der Privatthätigkeit zu verwerthen. Vor meiner Wirksamkeit in Hamburg war Carl Voigt unseres Wissens als Dirigent des Cäcilien-Vereins in Frankfurt a. M. thätig gewesen. Unter den gegenwärtigen Vertretern der Tonkunst hat er durch seine langjährige treue Arbeit, durch mannhaftes Hochhalten der Fahnen seiner künstlerischen Ueberzeugung, in welcher ihn bei raschem Wechsel zum Theil bestechender Gegenströmungen des Geschmacks nichts wankend zu machen vermochte, durch aufopferungsfähiges, charaktervolles Streben nach Erreichung seiner edlen inneren Kunstideen — die Würde eines Veteranen erlangt. Den jüngeren Musiker als Vorbild zur Nachfolgerung anregen und Ehre, die der Tondichter ihres Schönheitsideals von den vulkanischen Schwingungen der modernen Herrschsucht-Verwirrung [illegible] fühlen, zur Einfachheit, Klarheit und Sicherheit zurückzuführen vermag. Als Mensch liebenswerth, als Künstler bescheiden und anspruchslos, als Dirigent geduldig aber von festem Willen, hat Carl Voigt sich die Zuneigung seiner Mitbürger, die Hochachtung seiner Kunstgenossen, die Ergebenheit seines Chors und die Wertheit [illegible] seines Concertpublikums in hohem Grade erworben. Der letzte Act seiner officiellen Wirksamkeit als Dirigent des Cäcilien-Vereins bewegte dann nach allen Seiten in unvergesslicher Weise. Orchesterpodium und Dirigentenpult waren mit grünen Palmen und Kränzen sinnig geschmückt. Bei seinem ersten Erscheinen auf dem Orchester begrüsste den Scheidenden ein herzlicher Empfang, bei dem alle Anwesenden, Chor, Orchester und Publikum mit Wärme einmüthig zusammenwirkten. Herr Voigt dankte in einfachen, mit angemessener Bewegung gesprochenen Worten, »für die Würdigung, die in der Antheil der die Leistungen des Vereins bezeugt.« Die schöpferische Kraft dieses Geistes bewährte sich in der geschmackvollen Wahl der Tonwerke der letzten Voigt'schen Concertprogramme und in der zum grössten Theil unübertrefflich schönen, sachgemässen und verständigen Vortragsweise derselben, besonders in Betreff der Chorstücke ohne Begleitung.

»Das Programm zerfiel in drei Abtheilungen. Die erste enthielt vier Stücke christlich-dogmatischen Inhalts: »Tu es Petrus« von Palestrina, »Im Garten leidet Christus Noth« als geistliches Lied von Johann Eccard, beide Sätze sechsstimmig und stilverwandt, doch in der Tiefe der Erfassung des Textes national verschieden, insofern das geistliche Lied des deutschen Meisters den Gefühlsausdruck der Dichtung musikalisch zu interpretiren offenbar bestrebt ist, während der liturgische Satz des grossen Italieners sich darauf beschränkt, die musikalischen Stilprincipien römischen Kirchengesanges so sich in erhabener vocaler Form auszuprägen. Neuer ich [illegible] in ihrer unmittelbaren Aufeinanderfolge der [illegible] steigernden Stücke waren die beiden folgenden, ein Offertorium für vier Stimmen von Fr. Schneider, »Ach, bis zum Tod am Kreuz [illegible]« und J. Seb. Bach's Choral-Motette »Ich weiss, dass mein Erlöser lebt«, ein vierstimmiger Satz, in welchem die fünfte Stimme (Sopran) mit den vier Strophen des Chorals »Christus, der ist mein Leben« in Abständen einfällt. — Die zweite Abtheilung brachte die Hymne für Altsolo, Chor und Orchester »Lass, o Herr, mich Hülfe finden« von F. Mendelssohn (Op. 96). Eine Elevin der Berliner Hochschule Frl. Anna Schannenburg trug mit schönen Stimmmitteln, welche bei völliger künstlerischer Entwicklung und Nachhalle erzielen und einschlagen ge[illegible] Studium die schwerlichen Haltungen gerecht können, das Altsolo einfach und vor musikalischem Sinn unterstützt vor. — »Alter Sterne«, ein mit Orchester begleitetes wundervolles Chorstück des Altmeisters Jos. Haydn und Mozart's Instrumental-Meisterwerk, die G moll-Symphonie, schlossen sich der Alt-Hymne an. — Die dritte Abtheilung brachte acht Lieder für je vier Stimmen ohne Begleitung von C. Reinecke, M. Hauptmann, R. Schumann, Mendelssohn und Schnyder von Wartensee. In Vorzüglichkeit solcher Vorträge steht bekanntlich der Cäcilien-Verein in unserer Gleichen. Dass derselbe es bis zu solcher Höhe der Vollendung zu bringen vermochte, ist in erster Linie das unbestrittene Verdienst Carl Voigt's, der in den besonders schön gelungenen Leistungen seines Chors hinsichtlich der Stücke der dritten Abtheilung dieses letzten von ihm geleiteten Concerts ein beredtes Zeugniss erhalten durfte, dass seine gewissenhafte Arbeit keine vergebliche gewesen, dass vielmehr der gute Wille, den er als »den Geist des Vereins« bezeichnete, in schönen Resultaten zur That geworden sei.

»Der Schluss des Abends hob die theilnahmvolle Stimmung der Anwesenden noch höher durch erneuerte Kundgebungen des herzlichen Gegenseitigkeit, in welchem Verhältniss Chor, Publikum, Orchester und der Scheidende so [illegible] eindruckt treu zu ihm noch gehalten hatten. Auch die Collegen Voigt's betheiligten sich thätig an dem Ausdruck des einmüthigen, ihm gezollten Verehrung. Herr Gaedechens hielt eine einzige Ansprache an ihn im Namen des hiesigen Tonkünstlervereins. Herr Ad. Mehrkens als Dirigent der hiesigen Bachgesellschaft bewegt nun in zahlreichen Aeusserungen der Theilnahme dankte der Gefeierte mit dem Wunsche, dass allen seinen Kunstgenossen ein so beglückender Abschied vom öffentlichen Leben bereitet werden möge. In der Geschichte des Hamburger Musiklebens wird Carl Voigt unter den zahlreichen Künstlern, deren Namen unsere Annalen aufweisen, nicht vergessen werden. »Nennt man die besten Namen, wird auch der seine genannt.« (Ludwig Meinardus.)«

Die dankbaren Mitglieder des Vereins und sonstige Kunstfreunde haben Herrn Voigt auch noch auf andere Weise ihre Hochschätzung ausgesprochen, worunter wir zu unserer Freude ersehen, dass das Loos der Dirigenten eines privaten Gesangvereins noch nicht mehr ganz so mühevoll und undankbar ist, wie noch vor einigen Jahrzehnten.

ANZEIGER.

[94]

Neue Musikalien.

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Bargiel, W., Op. 15. **Octett** f. 4 Violinen, 2 Violen u. 2 Violonc. Arr. für das Pfte zu 4 Händen vom Componisten. M. 7. 50.
— Op. 15b **Quartett** No. 1 für 2 Violinen, Viola u. Violonc. Arrang. für das Pfte zu 4 Händen vom Componisten. M. 4 —
Beethoven, L. van, An die ferne Geliebte. Liederkreis, für das Pfte übertr. von Franz Liszt. **Neue revidirte Ausgabe.** M. 2. 50.
— **Die Tugend.** Gedicht von Th. Moore. Nach dem Adagio aus dem Sextett in Es dur Op. 81b. Für 4 Singstimmen bearbeitet und mit Text unterlegt.
Ausgabe für Sopran, Tenor und 2 Bässe. Part. u. St. M. 1 —
Ausgabe für Männerchor. Part. u. Stimmen. M. 1 —.
Blumner, Sigismund, Orientalischer Marsch nach Türkischen (Dewisch) Motiven für das Pianoforte. M. 1. 25.
Breslaur, E., Op. 34. **Technische Uebungen** für den Elementar-Klavier-Unterricht. M. 1 —
Chopin, F., Notturnos für Violoncell mit Pianofortebegleitung bearbeitet von C. Davidoff. 2 Bände. Roth cart. à M. 3 —
Clavier-Concerte alter und neuer Zeit. Bach, Beethoven, Chopin, Dussek, Field, Hasse(?), Hummel, Mendelssohn, Mozart, Reinecke, Ries, Schumann, Weber.
Zum Gebrauch beim Conservatorium der Musik in Leipzig genau bezeichnet und herausgegeben von Carl Reinecke.
No. 1. **Bach, J. S.** Concert. D moll. M. 1. 50.
No. 2. **Dussek, J. L.** Concert. G moll. Erster Satz. M. 2 —.
No. 3. **Field, J.** Concert. As dur. Erster Satz. M. 1 —.
Von dieser Sammlung von Concerten sind ferner einzeln erschienen:
No. 1. **Beethoven, L. van**, Op. 15. C dur. M. 1. — 5. **Mozart, W. A.**, No. 1. D moll. M. 1. — 6. **Mozart, W. A.**, No. 11. C dur. M. 1. — 7. **Mozart, W. A.**, No. 21. D dur. M. 1. — 8. **Beethoven, L. van**, Op. 37. C moll. M. 1. — 9. **Mendelssohn, F.**, Op. 25. G moll. M. 1. — 10. **Mendelssohn, F.**, Op. 40. D moll. M. 1. 50.
Duetten-Kranz. Sammlung vorzüglicher Lieder und Gesänge für zwei weibliche Stimmen mit Begleitung des Pfte.
No. 11. **Jadassohn, S.**, Op. 11. No. 1. Volkslied. »So viel Stern' am Himmel stehen«. M. — 75.
No. 12. **Hiller, Ferdinand**, Op. 11. No. 1. Gruss. »Wenn zu mein Schätzerl kommst«. M. — 75.
No. 13. — Op. 11. No. 1. Sonntag. »So hab ich doch die ganze Woche«. M. — 75.
No. 14. **Schlottmann, Louis**, Op. 13. No. 1. Wenn sich zwei Herzen scheiden. »Wenn sich zwei Herzen scheiden«. M. — 75.
No. 15. **Bockwoldt(?), A.**, Die Balladen. No. 4. Lebewohl. »Lass noch einmal mit Entzücken«. M. 1 —.
No. 16. **Sonnhalm(?), J.**, Wasserfahrt. »Ich stand gelehnet an den Mast«. M. — 75.
Grünberger, L., Op. 11. **3 Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung der Pfte. M. 1. 75.
— Op. 11. **2 Nachtigallenlieder** für eine Singstimme mit Begleitung der Pfte. M. 1 —
Grötters(?), Aug., **7 Gedichte** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. M. 1. 50.
Kirchner, Theodor, Op. 11. **Nachtbilder.** 10 Charakterstücke für Clavier. 2 Hefte à M. 1. 50.
Liederkreis. Sammlung vorzüglicher Lieder und Gesänge für eine Stimme mit Begleitung des Pfte. Dritte Reihe.
No. 118. **Hofmann, H.**, Blümlein: Die offnen Sternenlicht. Aus Op. 11. No. 1. M. — 75.
No. 119. — Gondellied. Wenn im Schiffe ... Aus Op. 11. No. 2. M. — 75.
No. 120. **Kleinau(?) Th.**, Gott, hilf! Gott, hilf! Aus Op. 8. No. 10. M. — 75.
Meister, Unsere. Band 8. **Sammlung auserlesener Werke** für das Pfte (Originale und Bearbeitungen) von **C. F. Händel.** gr. 8. Roth cart. à M. 1 —
Mendelssohn Bartholdy, F., Ouverturen für Orchester. Arrang. für 1 Pfte zu 4 Händen.
No. 1. Op. 21. Aus Blas. Arrang. von F. Reinecke. M. 1. 75.
Dieselbe. Arrang. für das Pfte zu 4 Händen. M. 2. 25.
Dieselbe do. do. zu 8 Händen. M. 3. 25.

Mendelssohn Bartholdy, F., Sämmtliche Ouverturen f. Orchester. Arrang. für Pfte und Violine von Friedr. Hermann. 2 Bde. Roth cart. à M. 11 —
— **Symphonien** für Orchester. Arrang. für das Pfte zu 4 Händen mit Begl. von Violine u. Violoncell von Carl Burchard.
No. 1. Op. 11. A dur. M. 11 —.
Naumann, Ernst, Op. 1. **Quartett** für 2 Violinen, Viola und Violoncell. Arr. für das Pfte zu 4 Händen vom Componisten. M. 6 —
Raff, Joachim, Op. 1. **Trois Morceaux** pour le Piano. Nouvelle Edition entièrement transformée par l'Auteur. M. 1 —.
Reinecke, C., Kinderlieder. Schul-Ausgabe. Stimmenheft. 8. à M. — 25.
Schubert, Franz, Unvollendete Sonate in C dur für das Pianoforte. Fragment. Getreu nach dem gegebenen Material ergänzt von Ludwig Stark. M. 2. 25.
Schumann, R., Op. 41. **Quintett** für Pfte, 2 Violinen, Viola und Violoncell. Für Pfte u. Violine bearbeitet von Friedrich Hermann. M. 5. 50.
Verzeichniss, Thematisches, der Werke, Bearbeitungen u. Transcriptionen von Franz Liszt. Neue vervollständigte Ausgabe. 8. Cart. n. M. 11. M. 11. 75.
Wohlfahrt, Heinrich, Der Klavierfreund. Ein progressiver Klavierunterricht für Kinder berechnet und nach den methodischen Grundsätzen seiner Kinderklavierschule bearbeitet. Achte Auflage, durch gängig neubearbeitet und mit der Kinderklavierschule wieder in Uebereinstimmung gebracht. M. 1 —

[97] In meinem Verlage erschienen:

Römischer Triumphgesang:
„Io, Triumphe! Heil dir, Caesar."

Gedicht von Hermann Lingg

Preiskomposition

für Männerchor mit grossem Orchester

von

Max Bruch.

Op. 19. Heft I.

Partitur		netto M. 4. —.
Orchesterstimmen		- 1. —
Doublirstimmen	à	- — 11
Klavierauszug		- 2. —.
Singstimmen (à 60 Pf.)		- 1. 80

Leipzig. **C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung** (R. Linnemann.)

[98] Verlag von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur

Schottische Volkslieder

(Scotch Songs)

für

Sopran, Alt, Tenor und Bass.

Herausgegeben von

Carl und Alfons Kissner.

Heft I.	Heft II.
Partitur und Stimmen 4 M.	Partitur und Stimmen 4 M.
Stimmen einzeln à 1 M.	Stimmen einzeln à 1 M.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur Friedrich Chrysander.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 2. Mai 1877. **Nr. 18.** XII. Jahrgang.

Inhalt: Mendelssohn's Werke. Gesammtausgabe von Breitkopf und Härtel. — Mattheson's Verzeichniss Hamburgischer Opern von 1678 bis 1728, gedruckt im »Musikalischen Patrioten«, mit seinen handschriftlichen Fortsetzungen bis 1751 nebst Zusätzen und Berichtigungen. (Schluss.) — Opernaufführungen im Théâtre-Lyrique und in der komischen Oper zu Paris im Anfange des Jahres 1877. — Berichte (Elbing). — Anzeiger.

Mendelssohn's Werke.

Gesammtausgabe von Breitkopf und Härtel.

Das vor einigen Jahren begonnene grosse Unternehmen, Mendelssohn's Werke in einer authentischen Ausgabe zum Druck zu bringen, ist nahezu vollendet, und wie die einzelnen Publicationen hier mehrfach besprochen worden, oder nach und nach zur Besprechung gelangen werden, so lohnt es sich wohl auch auf das Ganze einen Blick zu werfen.

Der Mann, dessen Werk hier vorgelegt wird, ist bereits vor dreissig Jahren gestorben. Aber der Tod raffte ihn in der Blüthe der Jahre hinweg; in jugendlicher Frische stand sein Bild vor den überlebenden Zeitgenossen, von einem Ausleben oder Veralten seiner Musik war noch nach Jahrzehnten noch nichts zu spüren. Kaum schien der frühere Enthusiasmus ein wenig gedämpft, so kamen die »Briefe« und offenbarten Allen, was sie bisher bewundert und geliebt hatten, von einer neuen Seite. Mendelssohn war doch eine ganz eigenartige Erscheinung. In der Bildung und Gewandtheit dem Weltmanne, im Umfange des Wissens dem Gelehrten, in der Lebhaftigkeit und Frische dem Künstler und in Allem seinen besten Zeitgenossen ähnlich, war er so recht Fleisch von ihrem Fleisch und Bein von ihrem Bein. Könnten seine Zeitgenossen ihr Temperament, ihre Stimmung, ihr Bildungsstand verewigt werden, wahrlich der Zeit würde ihm niemand etwas anhaben. Als Denkmal der grossen Beliebtheit und allgemeinen Verbreitung seiner Werke muss die in Rede stehende Gesammtausgabe betrachtet werden.

Es ist nicht unsere Absicht, dieselbe hier von der kritischen oder von der musikalischen Seite zu beleuchten; es sollen hauptsächlich nur einige Bemerkungen gemacht werden über die gewerblichen Verhältnisse, welche bei einem solchen Unternehmen in Betracht kommen und von den Meisten übersehen werden.

In den erwähnten »Mittheilungen der Musikalienhandlung Breitkopf und Härtel« (No. 5, März 1877) finden wir einige Nachrichten über den Inhalt und Fortgang der Mendelssohn-Ausgabe. Unter diesen ist es besonders die Bemerkung S. 43, auf welche wir die Aufmerksamkeit lenken möchten. Hier wird gesagt: »Das Auftreten unserer Ausgabe der Mendelssohn'schen Werke als kritische Gesammtausgabe hat vielfach das Vorurtheil erweckt, es handele sich um eine Ausgabe speciell für Bibliotheken, den verhältnissmässig hohen Preis, den die Gesammtheit aller Mendelssohn'schen Werke — ca. 15000 Platten umfassend — haben muss, hat zu der Vermuthung veranlasst, der Preis sei für den Privatmann zu hoch. Nun ist nicht nur der Preis beträgt kaum die Hälfte des üblichen Musikalienpreises, so dass es, wie aus dem obigen Verzeichniss ersehen werden kann, jedes Werk mit vorläufiger Ausnahme von wenigen contractlich stipulirten Fällen einzeln zu haben, sondern es werden auch die einzelnen Nummern eines Werkes z. B. der Gesangsnummern der Clavierauszüge, und jedes einzelne Lied (zum Preise von 30 Pf. an) an auch die einzelnen Orchester- und Singstimmen einzeln abgegeben. Die Gesammtausgabe ist daher bestimmt, nicht nur ein monumentales Bild des grossen Componisten zu geben, sie ist auch dazu angethan, in alle Poren des Volkes einzudringen.« Die Verlagshandlung hat wirklich das Mögliche zur Erreichung eines solchen Zweckes gethan. Wenn wir nun über die angeführten Worte weiter nachdenken und uns fragen, was die Herren Verleger hauptsächlich veranlasst haben mag, dieselben zu äussern, so ergiebt sich Mancherlei.

Zunächst ist gewiss, dass eine Musikausgabe »für Bibliotheken« schon insofern ihren Zweck verfehlt, als unsere gepriesenen grossen Bibliotheken noch immer die letzten sind, welche an eine Anschaffung derselben denken. Wäre dies anders und würden die Bibliotheken ihre Liberalität gegen gediegene erste Ausgaben von Musikwerken nur so weit treiben, wie etwa gegen die zwanzigste oder dreissigste Ausgabe eines alten Classikers, so könnte sich viel Schönes hervor bringen und man hätte nicht nöthig, direct auf alle Poren des Volkes Eindringungsversuche zu machen. Denn musikalische Ausgaben könnten bei der Eigenthümlichkeit des Musikdruckes sich auf kleine Auflagen beschränken ohne die Werke dadurch erheblich zu vertheuern. Aber diese Erwägungen nützen nichts, da den Bibliotheksverwaltungen zur Zeit mit dem rechten Sinne auch das richtige Verständniss und das Werthmass für musikalische Literatur fehlt.

Bei Mendelssohn wird natürlich Niemand an die blossen Bibliotheken denken; die Verlagshandlung hat für alle Bedürfnisse ausreichend gesorgt. Wenn wir nun aus ihren Worten auf eine gewisse Enttäuschung über die Betheiligung an der Gesammtausgabe schliessen dürfen, so wüssten wir für eine solche Zurückhaltung verschiedene Gründe anzugeben.

Diese Zurückhaltung scheint uns theils natürlicher, theils künstlicher Art zu sein; und wie uns nicht beikommen kann, wie auch nicht im Stande wären, die erstere zu beseitigen, so erachten wir es doch für unsere Pflicht, der letzteren nach Kräften zu steuern.

Die natürlichen Bedenken, welche dieser grossen und schönen Gesammtausgabe sich entgegen stellen, bestehen darin, dass Mendelssohn eben Mendelssohn ist und nicht Beethoven

Händel Bach oder Mozart. sie sind musikalischer Natur. in den Kunstwerken gegründet und entsprungen aus der Wandlung der Zeiten. Mendelssohn war derjenige Mann eines Uebergangszeit, welcher der verflachten Gegenwart wieder einige Quellen der Vergangenheit erschloss. Die Ehren, welche ihm dadurch als einem die Kunstgenossen weit Ueberragenden zu Theil wurden, waren um so grösser, weil den Bewundernden der richtige Maassstab fehlte. Mit Leichtigkeit wusste er ältere Formen in seine Compositionen zu verflechten, auch wohl in umfassenden Werken ganz denselben sich anzubequemen, sie mit moderner Musik zu erfüllen. Und dies eben erschien den Zeitgenossen als das Höchste, als Erneuerung der alten Meister im Geiste der Gegenwart und dadurch zugleich als Ueberbietung derselben. Dass Mendelssohn Bach erreicht und Händel überboten habe, konnte man früher allenthalben hören. Wenn wir annehmen, dass solche Uebertreibungen ein Wiederschein seiner geläuterten Bestrebungen und Neigungen waren, so schauen wir mehr auf die Werke, als auf das was seine vertrauten Freunde erzählen. Es liegt in der Natur der Sache, dass der Künstler niemals ein völlig klares Urtheil über sein Schaffen besitzt; wäre ein solches vorhanden, so würde er Kritiker sein, aber nicht mehr denn denken, das Feld mit neuen Kunstwerken zu bereichern. Nachdem Mendelssohn seinen Paulus in der Weise Bach's und seinen Elias in der Weise Händel's, aber mit Bach'schen Choraleffecten, ausgeführt hatte, ergriff er im »Christus« einen Gegenstand, der sich als die Vereinigung von »Messias« und »Passionsmusik« darstellt. Es war sein letzter Versuch dieser Art und er ist nur begonnen, nicht zu Ende geführt; doch auch eine Vollendung des Ganzen würde uns nicht mehr sagen, als was wir jetzt schon aus dem Bruchstücke ersehen. Das Feld der Kunst ist unerschöpflich. Indessen gewisse Aufgaben darf man nicht ergreifen, ohne sich einem Vorwurfe in den Augen der Verständigen und der sicheren Gefahr der Misslingens auszusetzen. Mendelssohn ist ein grosser Künstler, aber wenn es sich fragt, von der Möglichkeit einer Verschmelzung Bach'scher und Händel'scher Ideale zu träumen und demgemäss frisch an's Werk geht, so erinnert er an den Zaunkönig, der noch höher fliegen wollte als zwei Adler. Sein eifriges und erfolgreiches Bestreben um die Verbreitung der Werke Bach's wurde für ihn selber, sofern er auf verwandten Gebieten als Componist thätig war, nachtheilig. Das Hervortreten anderer Meister der Vergangenheit kommt noch hinzu, namentlich das von Händel. Von ihnen Allen Mendelssohn gegenüber kann man sagen: sie werden wachsen, er wird abnehmen; denn das Verständniss für sie wird grösser werden je mehr wir sie kennen lernen. Mendelssohn's Musikstücke dagegen, soweit sie bewusste Nachbildungen und werden bei allem Geschick in der Kunstfertigkeit doch ihren einstigen Ruhm, die alten Originale erreicht oder gar überboten zu haben, nicht aufrecht erhalten können. Sie sind ein musikalisches Spiegelbild der ersten Periode des Wiedererweckung alter Kunst, aber als Muster und Vorbild der Composition sind sie jetzt schon allgemein aufgegeben und werden diese bevorzugte Stellung auch niemals wieder einnehmen. Dazu fehlt ihnen die Einheit des Stils. Wir sprechen hier aber blos von denjenigen Werken, welche unter dem directen Einflusse einer älteren Kunstform gestanden haben, und auch nur er weit als dieser Einfluss reicht, wobei keineswegs verkannt werden soll der Mendelssohn'sche Geist und frische Muth, der sich überall kund giebt und auch diese Producte fortwährend anziehend erscheinen lässt. Bei der unvollkommenen, mit vielfachen Irrthümern durchflochtenen Art, wie die ältere Kunst im damaligen ersten Stadium ihres Wiedererscheinens aufgefasst wurde, war bei ihrer Nachahmung ein befriedigendes Resultat unmöglich, und er kann uns auch ohne Uebertreibung sagen, dass das bleibend Werthvolle bei Mendelssohn nicht in dem liegt, was er durch Bach, sondern in dem was er trotz Bach geschrieben hat.

Eine Schädigung anderer Art ist ihm durch die Fortentwicklung der Musik der Gegenwart widerfahren. Hierüber eingehend zu sprechen, würde Bogen füllen, wir wollen uns aber auf eine kurze Andeutung beschränken. Es ist hauptsächlich die Oper, welche ihm Abbruch thut, also derjenige Kunstzweig, der schon bei Lebzeiten sein Kreuz war. Seine Abneigung gegen den gefeierten Meyerbeer und seine Bemühungen um das Zustandebringen einer Oper sind bekannt. Er beschritt dabei schon Bahnen, auf denen Andere zum Ziele gelangt sind, er beschritt sie vorsichtig, zaghaft, aber immerhin so weit, dass er nun als ein Mann des Uebergangs des unentschieden tastenden Versuches dasteht, dessen Werk durch die entschiedeneren Thaten des Späteren in Schatten gestellt wird. Wir sind überzeugt, dass ihm hier Unrecht geschieht und dass die fortschreitende Entwicklung seine Hervorbringungen denen der Mit- und Nachlebenden gegenüber wieder in dem Lichte wird erscheinen lassen, welches ihnen gebührt, aber augenblicklich ist die Neigung der Zeit nicht darauf gerichtet, seinen vollen musikalischen Werth zu schätzen.

Wir kommen nun zu den künstlichen Hemmungen, denen eine solche Gesammtausgabe der Zeit begegnet, und über welche heute zu sprechen unsere eigentliche Absicht war. Sie liegen insgesammt darin, dass Mendelssohn's Werke als die eines Autors der Gegenwart an Verlagsrechte und damit an geschäftliche Verhältnisse gebunden sind, bei welchen der Conflict der Interessen unvermeidlich ist.

Das Verlag seiner Werke in Deutschland war in den Händen verschiedener Musikhandlungen, von sämmtlichen glauben wir, ist die Einwilligung zu dieser Gesammtausgabe vor Beginn derselben erlangt resp. erworben. Man muss hierin nicht nur eine gelungene geschäftliche Manipulation erblicken, sondern zugleich ein wirkliches Verdienst um die Kunst, welches die Herren Breitkopf und Härtel sich erworben haben. Ausserdem gab Mendelssohn sein Recht auch für England an den befreundeten Besitzer der früheren Londoner Musikhandlung Ewer & Co., welche seit mehreren Jahren an Novello verkauft und von demselben als *Novello, Ewer & Co.* seinem Hause einverleibt ist. Wir dürfen annehmen, dass in Folge dieses Privilegiums der neuen Ausgabe der beste Absatzfeld bis zum nächsten Jahre, in welchem Mendelssohn »frei« wird, zum grossen Theile verschlossen blieb. Von der Bedeutung des englischen Marktes für dessen Compositionen seit 30 Jahren hat man in Deutschland schwerlich eine Vorstellung. Um 1850, als ein Herr Witt das Geschäft Ewer & Co. kaufte, erhielt er den Mendelssohn'schen Verlag nur in Commission, weil er nicht entfernt die Mittel besass, ihn bezahlen zu können. Noch damals wurden von dem Clavierauszuge des Elias zum Preise von 42 M jährlich 4000 Exemplare abgesetzt, was bei diesem einen Werke einen Robgewinn von 16 000 M bedeutet. Mit 1878 wird zwar das Feld in dieser Hinsicht frei, leider aber 25 Jahre zu spät, denn auch drüben ist nun der Fall mit billigen Ausgaben längst abgeschöpft und überdies der Verkauf der Hauptwerke so organisirt, dass eine ausländische Edition schwerlich dorthin kommt, wo die Massen kaufen, in die grossen englischen Aufführungen und musikalischen Festlichkeiten. Hier wird Novello nie aus dem Felde geschlagen werden, wenigstens nicht von Ausländern.

Das Erlöschen der Verlagsrechte bei Mendelssohn's Werken mit dem nächsten Jahre hat für diese Gesammtausgabe Hemmungen zur Folge, welche sich nach unserer Ansicht schon erst einiger Zeit fühlbar gemacht haben. Es giebt auch unter den Musikverlegern gar pfiffige Leute, welche tief und innig von der Vortrefflichkeit der alten Freibeuter-Grundsätze über-

zeugt sind. Sie greifen gern classischer Meister an, aber nicht zu einer opferwilligen verdienstvollen Ausgabe — diese das ist nichts für sie, wohl aber für Breitkopf und Härtels —, sondern um nur durch den Nachdruck populärer Leckerbissen auszubeuten. Sie liegen deshalb beständig auf der Lauer und berechnen die Distance, wann etwas frei wird: ist's ein grosser Brocken, der abgenagt werden kann, dann sind sie schon Jahre zuvor in beträchtlicher Aufregung. Was sage ich, Aufregung? Nein, sie gehen alsobald zu thätlichen Angriffen über. Sie dingen sich eine abhängige Person, stecken dieser Geld in die Hand, lassen damit Notenstecher zum jeden Preis erwerben und dann frischweg Notenplatten zusammen schlagen. Und nach welcher Vorlagen? Nun, die Breitkopf und Härtel'sche Ausgabe ist ja bereits da oder diese im Erscheinen begriffen. Eine sorgliche eigne Vorbereitung wird dadurch unnöthig, da man weiss, dass jenem Hause die vorzüglichsten Kräfte gern sich zur Verfügung stellen, und da man ferner weiss, dass Breitkopf und Härtel auch auf ihre Correcturen überall Sorgfalt verwenden, so kann man selber in der Correctur um so sorgloser und kostensparsam sein, denn weil eine correcte und hübsch symmetrische Vorlage copirt wird, sieht doch Alles von Aussen ziemlich ebenso aus. Auf diese Weise arbeitet man dem grossen Tage der Freiwerdung entgegen, um dann mit dem Schlage Zwölf die sämmtlichen Opern auf den Markt zu werfen. Aber heisst das nicht einem Andern die Arbeit abstehlen, ist denn das nicht eine offenbare Beraubung? Man sollte es meinen, doch in Folge einer Lücke in den Gesetzen muss der Unfug geduldet werden. Der Wortlaut des betreffenden Paragraphen ist uns nicht bekannt, aber wie hören, dass derselbe nur die Publication vor der eintretenden Freizeit, jedoch nicht die Vorbereitung zu derselben verbietet. Zur Vorbereitung wird nun auch alles gerechnet, was die technische Herstellung betrifft, und dies halten wir für einen entschiedenen und durchaus schädlichen Mangel, nämlich auf dem musikalischen Gebiete. Es zeigt sich auch hier wieder recht auffallend, dass die Eigenthümlichkeiten der Musik gesetzlich nirgends genügend zur Geltung gekommen sind. Das Nachstechen der gedruckten Ausgabe eines Andern ist sehr weit verschieden von dem Nachdruck eines Buches aus einer anderen Officin. Bei dem letzteren kann nur wenig direct entlehnt werden und wird gewöhnlich schon aus Geschäftsrücksichten eine andere Druckweise gewählt; bei der Musik dagegen ist das einmal gut angelegte Schema in der Vertheilung der Noten und die ganze Ausführung des Stichs mustergültig für Alle die das Werk später zu bearbeiten haben. Der Notenstich ist trotz der Anwendung mechanischer Hülfsmittel dennoch in seinem Wesen nur zum kleinsten Theile mechanisch; er ist eine Vereinigung von Schrift und Zeichnung und erfordert zum Gelingen eine individuelle Kunstfertigkeit. Bei einem Notenstecher kommt das, was man Routine nennt, ebenso gut in Betracht wie bei einem Künstler; schon hieraus be ersichtlich, dass ihm etwas eigenthümlich ist oder sein kann, was abzulernen und nachzumachen ist. Hieraus folgt auch von selbst, dass der Notenstich gesetzlich geschützt und es eine strafbar sein sollte, die noch im Markte und unter Verlagsrechten stehende Ausgabe eines andern Verlegers als Vorlage oder als Manuscript für einen Neustich zu benutzen. Jeder etwaigen Ausgabe sollte ein für diesen Zweck ausdrücklich hergerichtetes Manuscript zu Grunde gelegt werden müssen, welches Manuscript als die wirkliche Stichvorlage auf Verlangen zu produciren wäre. Wie viele leichtfertige Concurrenz-Unternehmungen würden auf halbem Wege stecken bleiben, wenn das Gesetz so etwas vorschriebe! Nur diesen, die sorgfältige kritische Vergleichung der bisherigen Ausgaben und Herstellung einer zu liefernden Edition, müsste unter der zu jeder Zeit erlaubten Vorbereitung verstanden werden, nicht aber die Anfertigung des Stiches, der erst am Verfalltage zu beginnen hätte. Der Stich nimmt bei der Herstellung der Musik eine ganz andere Stellung ein als der Satz bei dem Buchdruck; bei den jetzigen lithographischen und selbst photographischen Vervielfältigungsweisen hängt von dem Stiche sozusagen Alles ab. Wer ihn copiren darf der hat damit eine fremde Edition annectirt.

Dem Stiche voran geht die Vorbereitung des Materials, die kritische Herstellung des Manuscripts. Es liegt in der Natur der Sache, dass die Resultate derselben bei der Musik stets viel weniger sichtbar werden als in Schriftwerken. Anmerkungen unter der Musik sind nicht gebräuchlich und werden bei der besonders kostspieligen Umständlichkeit, welche dieselben veranlassen, auch niemals häufig zur Anwendung kommen können; man wird sich wesentlich immer darauf beschränken, das erkannte Richtige ohne ausführlichen Nachweis im Stillen stillschweigend in die Partitur aufzunehmen. Wer also die Musik eines sorgfältig vorbereiteten und schön hergestellten Werkes nachsticht, der eignet sich damit die ganze Edition an. Wir meinen, je weniger die kritischen und redactionellen Spuren äusserlich sichtbar werden können, desto mehr sollten sie vor Ausbeutung geschützt werden. Auf den Titeln verschiedener Breitkopf und Härtel'scher Ausgaben erblicken wir zwar die Warnungstafel: »Die Resultate der kritischen Vergleichung sind Eigenthum der Verlagshandlung« oder etwas Aehnliches, aber so lange die Editionen in ihrer ganzen Gestalt nicht auf die angegebene Weise geschützt sind, wird das Uebrige sich durch eine solche Bemerkung wenig schrecken lassen. Mir wird — wie ich in diesem Falle, und zwar als mitleidende Person, aus Erfahrung weiss — sich ein Exemplar verschreiben, Stecher Andern abspenstig machen lassen und ohne irgendwelche weitere Vorbereitung ebenfalls eine Mendelssohn-Ausgabe beginnen. An einer solchen wird nun schon seit zwei Jahren gestochen, sogar in verschiedenen Formaten, die aber nicht sämmtlich neu Stich kommen, sondern zum Theil durch eine neue Verkleinerungs- oder Vergrösserungskunst, die Photo-Lithographie, bewerkstelligt werden. Vermuthlich sind aber noch mehrere andere Unternehmungen im Gange, die es ebenfalls auf Mendelssohn abgesehen haben. Ohne die Benutzung der in Rede stehenden Gesammtausgabe würden sie nicht weit kommen. Zum Dank für eine solche Benutzung üben sie einen künstlichen Druck auf diese Edition, der sich schon fühlbar macht, bevor die Concurrenzwerke noch erschienen sind.

Aber auch von der Rücksicht auf ein einzelnes Unternehmen vorläufig ganz abgesehen, sollte so etwas nicht statthaft sein. Es ist eine durchaus übel angebrachte Liberalität, welche nach keiner Hinsicht einem erdenklichen Nutzen stiftet, wohl aber entschiedene Nachtheile verursacht. Hier steht uns allerdings das Vorurtheil entgegen, welches unbedingte Concurrenzfreiheit verlangt und Alles, was nur auftaucht, als das natürliche, daher unvermeidliche und insgesammt auch wohlthätige Folge derselben ansieht. Man blickt immer einseitig auf die Massen, sollte aber zunächst doch auf die Kunst, ihre Wissenschaft und ihr Gewerbe blicken und deren Interessen zu schützen suchen. Wenn nur erst diese gesichert sind, dann ist für das Wohl der Massen ebenfalls gesorgt. Welche Ansprüche kann denn die unabsehbare Masse eigentlich erheben, und welchen Nutzen kann daraus entstehen, wenn sie mit billiger und schlechterer Waare übersättigt wird? Diese Fragen scheint sich Niemand vorzulegen, geblendet von dem pecuniären Erfolge, den die Massenmusik-Drucker erzielt haben; der Respect vor dem grossen Haufen als solchem, vor der Menge der Menschen wie der Bücher ist ja leider ein charakteristisches Kennzeichen unserer Tage. Vor kaum zwei Jahrzehnten war es wenigstens in der Musik noch anders. »Mit Pfennig-Ausgaben concurriren wir nicht«, sagte der edle Dr. Härtel etwa, und

als der erste Pfennigdrucker mit grossem Erfolge auftrat. Er sagte es bei einem nicht recht geeigneten Anlass, bei dem ausgesprochenen Wunsche, dass sie ihre grossen Schätze etwas mehr in Fluss bringen und auch dieser Concurrenz begegnen möchten, und ich darf annehmen, dass die Leiter jenes Hauses jetzt ebenfalls wünschen, ihre darauf gerichteten Massnahmen zehn Jahre früher begonnen zu haben. Aber der eigentliche Sinn seiner Antwort war völlig der sonstige. Es war der, dass eine Kunsthandlung, die ihres Werthes eingedenk bleibt, niemals die Meinung darf aufkommen lassen, als ob mit der Kunst Ausverkauf gehalten werden solle. Denn das ist der eigentliche Sinn des in den letzten 5½ Jahren eingerissenen Schleuderei, welche das Publikum so unbedacht unterstützt hat. Sie bietet nicht das einzelne Werk feil, sondern gleichsam die Kunst; sie leugnet das Vorhandensein aus und entkräftet die Production, indem sie den Lebensnerv, die in der Kunst wirksam praktisch oder wissenschaftlich thätig sind, jene materielle Beihülfe vorenthält, ohne welche kein dauerndes Wachsthum in der Kunst möglich ist. Sie, diese Veranstalter der »Collectionen«, sind nicht Förderer, sondern lediglich Ausbeuter der Kunst, nicht Nährer sondern bloss Zehrer derselben. Sie entziehen dem Acker die Frucht, ohne ihm wieder die Kraft zu neuen Ernten zu reichen. Sie machen sich ein Vermögen mit der gewerblichen Ausnutzung einer Kunst, für welche sie niemals das geringste gethan haben; ja die sie selbst in Hinsicht des Kunstgewerbes und Kunsthandels auf eine niedrige Stufe herabziehen. Von der Herstellung, die lediglich durch Handlangerarbeit zu Stande kommt, liegt das klar genug vor Augen; aber die musikhändlerische Seite solcher Collectionen ist wohl noch kläglicher. Da werden Pläne zur Verbreitung der Waare ins Werk gesetzt, die im Entwurf wie in der Ausführung — so drückte ein Bekannter sich aus, als er einmal hinter die Coulissen geschaut hatte — »wirklich genial sind, die zur Ehre des Betreffenden aber doch lieber verschwiegen werden sollen.« Wir sind auch nicht lüstern nach Reclame-Enthüllungen; wir sehen die Resultate und können uns das weitere schon denken. Durch die Stösse solcher Pfennig-Bände, von denen der Inhalt weniger kostet als der Einband — entsprechend der vielleicht bei einer Verloosung gewonnenen Lithographie in einem Prachtrahmen — ist der Musikvertrieb so herunter gekommen, dass es Einen anwidert, selbst in den besseren Sortimentshandlungen vom Geschäft zu sprechen.

Die Ueberproduction und Uebersättigung aber, welche durch solche Manipulationen zu Wege gebracht ist, drückt zeitweilig das bessere Werk so gut und vielleicht noch mehr, als das werthlose; und da ist es Pflicht der Kritik, von ersterem den Schaden thunlichst abzuwenden. Aber selbst dann, wenn Alles seinen wünschenswerthen Fortgang hat, muss Jeder das Seine beitragen, dass das gediegenere Werk, welches auf eigenen Füssen steht und der Kunst zur Ehre wie zur Bereicherung dient, die Bahn frei gehalten werde. Das zu erstrebende Endziel muss immer bleiben, vollen gesetzlichen Schutz und Förderung denen zuzuwenden, die mit Fleiss und Wissen, mit Mühen und Opfern grosse Ausgaben zu Stande bringen, welche die Kunst der Gegenwart fördern und noch nach Jahrhunderten als rühmliche Beweise des Bestrebungen unserer Zeit gelten werden. Auch diese grosse Mendelssohn-Ausgabe gehört zu ihnen. Sie wird für ein Menschenalter und länger zugleich die einzige sein, welche als auf selbständiger Benutzung der Quellen beruhend in Betracht kommen kann, und sollte daher in dieser ganzen Zeit von den Kunstfreunden auch allein beachtet und gekauft werden.

Ueber die Zeit der Herstellung und Beendigung geben uns die angeführten »Mittheilungen« S. 57 eine wünschenswerthe Auskunft, welche wir hier zum Schlusse folgen lassen.

»Binnen 2½ Jahren war es möglich das Revisionswerk und die Drucklegung so rüstig zu fördern, dass bereits 14 vollständige Serien dem Publikum vorgelegt werden konnten. Nur die folgenden sieben Werke sind noch zu publiciren, von diesen sind ... unter der Presse:

Musik zu Oedipus in Kolonos von Sophokles. Op. 93. Partitur. Stimmen. Clavierauszug.

Heimkehr aus der Fremde. Liederspiel in einem Acte. Op. 89. Partitur. Orchesterstimmen. Clavierauszug.

Im Stich:

Musik zum Sommernachtstraum von Shakespeare. Op. 61.

In kritischer Revision:

Pianofortewerke. Viertes Band. Lieder ohne Worte.

Die Hochzeit des Camacho. Op. 10. Paulus. Op. 36. Elias. Op. 70.

Binnen Jahresfrist sollen die gesammten Werke fertig vorliegen.« Chr.

Mattheson's Verzeichniss Hamburgischer Opern von 1678 bis 1728, gedruckt im „Musikalischen Patrioten“, mit seinen handschriftlichen Fortsetzungen bis 1751, nebst Zusätzen und Berichtigungen.

(Schluss.)

244. **Diomeda**, im August. Ins barmherzige Deutsche übersetzt von *Antonio Pereni*. Musik grösstentheils von *Paolo Scalabrini*.

Im September begab sich diese Bande nach Frankfurt, und ihr Aufenthalt in Hamburg hatte diessmal etwa 14 Monat gewährt. In Frankfurt haben sie d. 27. September zum erstenmal gespielt und nach Abzug aller Kosten einen reinen Gewinn von 2000 Gulden gehabt. Es sollen über 40 tausend Fremde in Frankfurt sein. Mingotti, der Unternehmer dieser Opern, zahlet für den Saal, wo er seine Schaubühne errichtet hat, 150 Gulden die Woche. Der kaiserliche Einzug und die Krönung sind Ursache daran. Im October stellten sie sich wieder in Hamburg ein und waren nur wenig bereichert worden.

245. **Giramondo**, opera bernesca, im November. Auf das schändlichste übersetzt von eben dem *Pereni*. Musik aus verschiedenen Lappen.

246. **La Finta Cameriera**, opera bernesca. Musik von *Gaetano Latilla*. Uebersetzung vom Hrn. von *Ghelen* in Wien. Kurz vorher aufgeführt 1745.

247. **La Clemenza di Tito**, auf des Kaisers Geburtstag d. 9. December aufgeführt. Man gab Parterre 1 Mark. Herr *Brucker* hat einen italiänischen Epilogum, und Herr *Franz Darbes* einen Prologum dazu gemacht, welchen *Paolo Scalabrini* in die Musik gesetzet. Sonst ist die Opere selbst von dem Abt *Pietro Metastasio*, die Composition von *Johann Adolph Hasse*, königl. Poln. Kapellmeister, mit Untermischung verschiedener andern Arien.

[Anno] 1746.

248. **Grullo e Moschetta**, drei Zwischen-Spiele, d. 10. Januar aufgeführt. Den meisten Theil der Musik hat *Domenico Paradies*, ein Neapolitaner, und die elende Uebersetzung *Antonio Pereni* gemacht.

249. **L'Arminio**. Musik grösstentheils von *Paolo Scalabrini*, ins Deutsche übersetzt von Hrn. N. N. in Brünn. Aufgeführt den 12. Januar. Zwei neue Sängerinnen, Cecilia Belvederi und Rosalba Buini, erschienen hiebei. Erbärmlich Zeug! *Tutto colle Falange* soll heissen: »Tollte mit deinen Flotten«, Act I, Sc. 2, und *Disfatte le Falangi*: »Zerreisset die Ketten«, A. I, Sc. 3.

FOYER DU THÉATRE NATIONAL DE L'OPÉRA

PROGRAMME

du

CONCERT JOHANN STRAUSS

Au profit

de la Société de Bienfaisance Austro-Hongroise de Paris

et de la Société d'Assistance Française de Vienne

DONNÉ SOUS LE PATRONAGE

de

Madame la Maréchale de Mac-Mahon

Le Mardi 13 Mars 1877 à 10 heures précises du soir

1 OUVERTURE de la REINE INDIGO
2 LA VIE D'ARTISTE
3 VILLE ET CAMPAGNE, polka-mazurka.
4 CAGLIOSTRO valse
5 BAVARDAGE galop
6 JOLI PRINTEMPS valse de MATHUSALEM
7 PIZZICATO-POLKA
8 LE SANG VIENNOIS valse
9 MARCHE ÉGYPTIENNE
10 LE BEAU DANUBE BLEU valse
11 VIF ARGENT galop
12 AIMER BOIRE CHANTER valse

PRIX DU BILLET 20 FRANCS

S'adresser pour les billets au secrétariat de l'ambassade d'Autriche 7 rue Las-Cases, au MÉNESTREL, 2 bis, rue Vivienne et chez les Dames patronnesses des deux Sociétés de bienfaisance Austro-Hongroise et Française qui ont pour but de venir en aide aux Français malheureux à Vienne et aux Austro-Hongrois malheureux à Paris

665 **La preziosa ridicola,** Intermezzo Poesia del Sigre Marchese *Trotti* di Ferrara Musica del Sigre *Orlandini* di Firenze. *Antonio Peroni* hat sich abermal mit der Uebersetzung übertragen. Aufgeführt d. 10. Februar bei sehr geringer Gesellschaft der Zuschauer.

667 **Temistocle** Poesia del Sigre Abbate *Pietro Metastasio*, Poeta di Sua Maestà Ces. e Catt. Von dem Componisten wird nichts gesagt. Die Uebersetzung ist besser gerathen doch der Uebersetzer ungenannt. Aufgeführt d. 12 Februar.

668 **La Gara, ola la Pace degl Eroi** Poesia del Sigre *Francesco Dorbes* La Musica del Sigre *Paolo Scalabrini* dedicata al Sigre Wich Aufgeführt d. 24 Febr.

269. **Il marito Giocatore e la moglie Bacchettona,** Intermezzi musicali Eine Prager Arbeit. Aufgeführt in Hamburg d 26 Februar.

In der Fastenzeit hielt Mingotti wöchentlich zwei Concerte in seinem Hause, sammleten sehr 80 Subscribenten an 8 Ducaten die Person und er hatte davon 136

670 **Angelica e Medoro,** Opera pastorale Poesia del Sigre Abbate *Metastasio* Musica del Sigre *Paolo Scalabrini*, e riserva di diverse Arie d'altri Autori Aufgeführt d 28 April.

Im Mai gingen diese Operisten nach Lübeck, wo sie ein Theatrum für 300 Rthlr. errichtet haben.

[Anno] 1746

Im Herbst kamen sie wieder in Hamburg an, hielten erstlich einige Concerte und endlich führten sie am 18. October auf

671 **La Partenope,** Poesia von Sr *Silvio Stampiglia* Musik ... mit einem Vorspiel auf des Kaisers Namenstag **La virtù gareggianti** und Tänzen statt der Zwischenspiele Dedication an Graf Baab

D. 17 October **Prologo** per l'Augusto Nome di Maria Teresa Imperadrice etc Vor der Opera Ipermestra s No 647 642

672 **Artaserse,** Musik von Sr *Paolo Scalabrini* Poesia ... La Rosa Costa sang nach ihrer Cölnischen Reise wieder zum ersten mal mit d. 22. Octbr.

Didone s No 653

673 **La finta Tedesca,** Intermezzo Von *Hasens* Composition

674 **Lucio vero,** Musik von *Scalabrini*.

[Anno] 1747

675 **Il Tempio di Melpomene,** auf Fastnacht d 30 Februar zum ersten mal *Barre von Barre**] ein Bruder des

*) Er ist der Verfasser der Opitrus diverses sur les sujets différens, sein Bruder Reichs-Postmeister in Frankfurt, ein vollen Wespfälinger von Abkunft sein

hiesigen Kommandanten, hat das Werkgen in Französisch gemacht, ein Spanier, *Dorbes*, hat es italienisch übersetzet ausser den Rollen der Euterpe und Harmonia die Deutsch und von Hrn. *Hegsdorn* übersetzt sein sollen. Musik von *Scalabrini*, *Telemann Pinaor*, *Hochmeister* auch *Wich*. Die Oper hat viel Zulauf gehabt. Diese Opera ward 8 Amal bei Mr Mingotti bei die 2000 ℳ [M 3400] eingebracht in 8 Aufführungen. Minerva machte Md Belander Mercurius war Mr Arragoni Harmonia Md Mingotti, Euterpe Md Keser, Talia Md Beccaroni (la Buffa), Momus Mr Gaspari, der Fischer Mr Peroni Terpsycore Mad. Bena. Der Hr von Barr stehet in grossem Briefwechsel mit dem Könige von Preussen, gelehrter Sachen halber. Barbès ist des Seiser Schwiegersohn

676 **Merope.** Musik von *Scalabrini* d. 2 Febr 1747 aufgeführt. Schöne Intrigue Schlecht verdeutschet. *Scipio Maffei* wird von Voltaire, in seiner Merope françoise, Auteur de la Merope italienne genannt [die aber ein Drama war kein Operntext]

677 **L'Addio delle Muse,** d 16 Februar aufgeführt. Aus vielen vorigen Opern zusammen geflickt: doch mit guter Wahl, wegen der Musik.

Darauf reiseten diese Leute doch Sachsen und Dänemark.

[Anno] 1748

kamen sie wieder in Hamburg an und

678. **Arsaces** wurde von ihnen d. 28. September aufgeführt. Die Musik dieser Oper war aus verschiedenen Verfassern.

Mingotti und Barbès stellten mit bei mir ein, meine Zimmer zu mieten. Ich trug Bedenken, und sie nahmen ihre Wohnung in des sel Doctor Kellinghusens Hause zu 700 ℳ [M. 840]

679 **La Clemenza di Tito** (s. No 665) folgte im October, so wie sie vor 2 Jahren gestellt war, nur andere Sänger und Sängerinnen worunter zwei Deutsche: Christoph von Hager und Mariana Pirker.

680. **Bajazet.**

Damit am 7 November wieder aus. Und die Pantomimen fingen den 8 darauf an. Die Operisten aber reiseten doch Kopenhagen.

Endlich wurde das alte Opernhaus, so über 70 Jahr gestanden auf dem Elmbeckischen Hause von der Wittwe Sentruppen mit allen Maschinen öffentlich im Ausruf an einen Zimmermeister Namens Marquard um 3000 ℳ Banco [M 4537 50] verkauft. Solches geschah 1750 d. 7 Januarii

[Anno] 1751

den 28 Octr fing ... Mingotti abermal an italiänische Opern aufzuführen und wählte dazu ein ehemaliges Reithaus oder am Stadtwall nicht weit vom Dragonerstall. Denn Nicolini wollte das alte Opernhaus für seine Pantomimen noch mit einer Reparation beehren und hatte solches dem Vernehmen nach, an sich erhandelt.

[In den handschriftlichen Zusätzen des Mattheson'schen Lebenslaufes in der Ehrenpforte wird diese Erneuerung der italienischen Oper im Reithause ebenfalls berührt, der Anfang aber auf den 13 November verlegt — »Die italienischen Opern fingen den 13 Novbr wieder an, in einem Hause, wo zuvor eine Reitschule gewesen war. Und weil resmbe ... und gute Musikschule verwandelt worden, hat die Epoque hier nicht verschwiegen werden mögen.«] Chr

Opernaufführungen im Théâtre-Lyrique und in der komischen Oper zu Paris im Anfange des Jahres 1877.

Martha, von *Flotow* das *Fest im Nachbardorfe* von *Boieldieu*. *Aschenbrödel* von *Nicolo*.

(Nach dem Französischen des Herrn **Goyer**.)

Bevor man die Wiederaufnahme der **Martha** im Théâtre-Lyrique genehmigte, scheint man sich mit der grossen Frage beschäftigt zu haben, ob der Herr Graf von Flotow, geboren zu Teutendorf im Mecklenburgischen und in Folge dessen heutzutage preussischer Unterthan diese Eigenschaft verloren oder beibehalten habe, indem er Kammerherr S M des Kaisers von Oesterreich geworden?

Auf welche Weise auch diese grosse Frage entschieden worden sein mag, die Wiederaufführung der **Martha** wurde genehmigt und darin beruht das Wesentliche für das Théâtre-Lyrique, welches mit gutem Grunde darauf bestand, mittels der Vorstellungen dieser Oper eine fruchttragende Nachlese nach den Einnahmen von **Paul und Virginie** sich zu verschaffen.

Wenn der Herr Graf von Flotow ein Preusse ist, mehr in Folge des Rechts der Eroberung als der Geburt, so ist er es doch desto mehr im Hinblicke seiner Musik. Ein Journal konnte deshalb geistreich in Bezug auf **Martha** sagen, sie sei ein Pariser Artikel, fabricirt von einem Mecklenburger, der sich als Ita-

deutscher Componist naturalisirt und nach einem französischen »Libretto ein englisches Sujet behandelt hat.«

Der Ekloktiker Herr v. Flotow hat seine Studien in Paris unter Reicha's Leitung gemacht, und wenn es sich Deutschland zur Ehre anrechnet, ihn geboren zu haben, so kann sich Frankreich rühmen, ihm den Zutritt zu einer Laufbahn voll von Hindernissen und Gefahren eröffnet zu haben, indem es ihn mit jenen Gunstbezeugungen überhäufte, die es früherhin für fremde Componisten stets bereit hielt. Wenn es die letzteren jetzt weniger protegirt, so rührt dies davon her, dass sie der Protection offenbar nicht bedürfen, oder dass es weniger zu protegiren giebt.

Herr v. Flotow, der seine Werke in der komischen Oper, der Renaissance, bei den Italienern, auf dem Théâtre-Lyrique, auf der grossen Oper, kurz auf allen lyrischen Bühnen von Paris ohne Ausnahme zur Darstellung gebracht hat, verdankt zweifelsohne sehr viel seinem Talente, aber auch sehr viel seinen Verbindungen und der Mitarbeit des schwer vermissten Herrn v. Saint-Georges. Sein »Schiffsjunge« ist meines Wissens das letzte Werk, das aus dieser oft glücklichen gemeinschaftlichen Arbeit hervorgegangen ist. Martha ist das beste. Es ist wohl nicht nöthig, daran zu erinnern, dass der Stoff zur Martha dem Ballete Lady Henriette entlehnt ist, von dessen drei Acten der erste von Herrn v. Flotow, die beiden anderen von den Herren Burgmüller und Deldevez geschrieben sind. Es war in der grossen Oper zu Paris, wo das Ballet Lady Henriette zum ersten Mal aufgeführt wurde; dagegen hatte die Oper in Wien drei bis vier Jahre später im Monate November mit Martha den Vortritt. Es verlief ein Zeitraum von zehn Jahren, bis die Partitur des Herrn v. Flotow, welche in Wien sowie in mehreren Städten Deutschlands sehr warm applaudirt worden war, in Paris auf der Bühne der Italiener aufgeführt wurde, wo ihr das Publikum einen sehr kühlen Empfang bereitete. Der bedeutende Erfolg der Martha in Frankreich datirt erst von der Aufführung dieses Werkes im Théâtre-Lyrique im Jahre 1865, wobei die Rolle der Martha von Mlle. Christine Nilsson gesungen wurde. Man hatte ein Ballet und die pathetische Romanze aus »L'Ame en peine«: Depuis le jour que j'ai passé mes beaux jours hinzugefügt, wodurch sich ein Act mehr ergab.

Heutzutage erscheint Martha auf dem Théâtre-Lyrique in derselben Gestalt, jedoch mit ganz veränderter Besetzung.

Weder Mlle. Christine Nilsson, noch Mlle. Dubois, welche zwei Jahre früher in den Trojanern in Carthago als Anna aufgetreten die Ehre hatte, noch die Herren Troy, Wartel, Michot treten auf; es erscheinen jetzt Mlle. Dalti und Herr Duchesne, Herr Grosse, der von der grossen Oper kommt, und Mlle. Engally, die wohl eines Tages dort hinkommen kann.

Andere Zeiten, andere Künstler! Wir wollen damit wahrlich nicht behaupten, dass die gegenwärtige Aufführung der Martha unter oder aber über jener von 1865 stehe. Es ist eine sehr zufriedenstellende Aufführung, indem der Director des Théâtre-Lyrique dabei seine besten Kräfte verwendet hat. Möglich, dass dem hübschen Sopran der Mlle. Dalti bei gewissen Passagen die nöthige Fülle mangelt, möglich, dass die sonst so frische und sympathische Stimme des Herrn Duchesne in den hohen Lagen etwas fatiguirt klingt; allein, ich wiederhole es, die Darsteller werden ihren Aufgaben gerecht, und das ist viel. Trotzdem bedünkt es mich, als ob Mme. Engally den Cosben und die Perrücke der blonden Nancy nicht mit solcher Leichtigkeit und Natürlichkeit trage, wie die pittoreske Ausstattung der Selvaio Mohala. Ich will nicht auf die schon so oft angestellte Analyse der Martha zurückkommen. Es sind immer dieselben Stücke, die am meisten gesiert und applaudirt werden: der Mägde-Chor, die ländliche Melodie, deren Begleitung mit grosser Feinheit instrumentirt ist, das Spinn-Quartett, welches vom Publikum stets da capo verlangt wird, das Porterlied, das Finale des dritten Actes und Lyonel's pathetische Romanze, dem Stücke scheinen mir die besten der Partitur zu sein.

Die Vorstellungen der Martha alterniren mit jenen von Paul und Virginie bis zu dem Tage, an dem der von den Musikfreunden mit solcher Ungeduld erwartete König des Gildes seinen Einzug halten wird.

Es handelt sich gegenwärtig darum, dem Théâtre-Lyrique eine neue Subvention zu bewilligen. Es dürfte daher angemessen sein, schon einige Zeit vorher zum zehnten, ja zum hundertsten Male darauf hinzuweisen, dass sich diese Bühne in einer höchst kritischen Lage und zwar am Vorabende einer Katastrophe befindet. Wäre es dann nicht besser, nachdem gegenwärtig die Nützlichkeit des Théâtre-Lyrique hinreichend dargethan ist, in definitiver Weise seine Zukunft sicher zu stellen, selbst um den Preis sehr grosser Opfer? Man spricht von einem beträchtlichen Deficit, dessen Deckung mit den eigenen Hülfsmitteln dieser Bühne wohl nicht möglich ist. Wie kann mit einer solchen Kugel an den Fussen eine freie Bewegung stattfinden? Und kann es wohl den Componisten, an welche es sich wendet, andere als nur zum Theil abschlagende Bedingungen bieten? Mehrere Deputirte und einige Senatoren haben sich auch bereits diese Situation zu Herzen genommen und werden von den Kammern Hülfeleistung beanspruchen. Die Hülfeleistung wird aber energisch sein müssen, denn das Uebel ist gross. Besser wäre es, das Théâtre-Lyrique zu schliessen oder es seiner früheren Bestimmung zurückzugeben, als ihm nur dazu zu verhelfen, von einem Tage zum andern zu leben, indem man eine ungenügende Subvention ungenügend erhöht. Ich klage niemanden an, auch nicht Herrn Vizentini, der jung und unternehmend nur aus übertriebenem Eifer gefehlt hat. Aber man muss um jeden Preis aus einer unerträglichen Situation scheiden, sie liquidiren, wie man in der Geschäftssprache sagt, und mit der hierauf folgenden Ruhe und Zuversicht werden das Vertrauen und verlässige Zusagen zurückkehren. Man wird mit dem Théâtre-Lyrique Geld erwerben und zugleich die Kunst fördern. Aus der Vergangenheit besitzen wir Orpheus und Iphigenie in Tauris, die Zauberflöte und Figaro's Hochzeit, Oberon, Freischütz und Euryanthe, auch die Trojaner. Gern möchte ich wissen, was uns die Zukunft vorbehält. Es ist eine lange Liste von Meisterwerken, welche die gegenwärtige Generation kennen sollte und die sie nicht kennt. Man räume einen grossen Platz den lebenden Componisten ein, den jungen, für welche bekanntlich das Théâtre-Lyrique geschaffen wurde, aber man vergesse nicht, dass man im besonderen Interesse dieser und im Interesse aller von dem Repertoire die allseitig bewunderten grossen Werke nicht verbannen darf, eben so wenig wie jene, welche die Speculation geringschätziger Weise unproductive Werke nennt!

Die komische Oper setzt auf dem ständigen Zettel Boieldieu und Nicolo, diese unzertrennlichen Feinde, neben einander. Sie hat das Fest im Nachbardorfe und einige Tage nachher Aschenbrödel wieder aufgenommen. In dem aus dem Jahre 1812 stammenden Feste im Nachbardorfe, das lustig seine sechzig Jahre auf dem Rücken trägt, haben der Bariton Boyer und Mme. Eigenschenk (Mlle Lory) debutirt, deren man sich vielleicht als Zerline in der grossen Oper noch erinnert. Die Stimme des Herrn Boyer besitzt einen sehr sympathischen Klang, den er zu verwerthen weiss. Leider legt die zarte Gesundheit des jungen Sängers ihm grosse Zurückhaltung auf und hat sein Auftreten verzögert, nachdem er bereits vor einigen Jahren am Conservatorium in der Klasse des Hrn. Bussine brillante Erfolge errungen hat. Mme. Eigenschenk ist ausgezeichnet musikalisch, sie singt mit Methode und Geschmack.

und wir wünschen ihr mehr Glück bei der komischen Oper als bei der grossen.

Herr Arthur Pougin citirt in einem von Boieldieu handelnden sehr interessanten Buche das Urtheil aus einer Zeitschrift jener Epoche (*Le Mémorial dramatique*) über die Musik und das Libretto des Festes im Nachbardorfe: »diese schlechte Copie von *Jeu de l'Amour et du Hasard* hat vielfach ein Gemurmel hervorgerufen; der heftigste Sturm aber wäre losgebrochen, wenn nicht die bezaubernde Musik des Hrn. Boieldieu die Zuhörer reichlich für die durch diese angebliche Dichtung verursachte Langeweil entschädigt hätte!!! Allein es haben sich ungesprochen oder vielmehr Gerechtigkeit geübt, nachdem sich die Autoren zu erkennen gegeben hatten. Bei dem Namen des Herrn Sewrin ging das ärgste Pfeifen los, während der von Boieldieu unter einstimmigem Beifalle vom Parterre proclamirt wurde, das sich diesmal unparteiisch erwies.«

Neuerlich, auf die Gefahr hin, sich weniger unparteiisch zu erweisen, als das Publikum von 1816, begnügte es sich damit, über die Naivitäten der Dichtung zu lächeln und die gelungensten Stellen der Partitur zu beklatschen: vor Allem die Ouverture, dann die artigen Couplets in Bolero-Form, welche den ersten Act eröffnen, das Terzett, das Lied des Betrunkenen, das Quintett im zweiten Acte, das berühmte Duett *Allrais donne simple parure* und die nicht weniger berühmte Cavatine *Simple, innocente et jolie*, mit welcher, sagt uns Herr Pougin, Martin ganz Paris bezauberte. Seitdem wird ganz Paris von weniger naiven, weniger reizenden und weniger gut erfundenen Melodien und von Sängern angelockt, die nicht so viel werth sind.

Auch Aschenbrödel war einfach und niedlich. Nun aber hat man für uns es zu verschönern, ihre Einfachheit abgestreift. Jenen magern Damen vergleichbar, deren Magerkeit durch Polster und andere Zuthaten der Toilette nur noch mehr hervorgehoben wird, scheint uns die kleine Aschenbrödel in ihrem neuen Aufputz nur um so schmächtiger. Ihr weiter Pantoffel ist zu gross für ihren kleinen Fuss. Die Pomosne des Herrn Adolph Adam waren noch nicht genug, man hat der Partitur noch noch ein Ballet hinzugefügt, ein Ballet aus der Zeit Ludwig's XIV mit allen möglichen veralteten Tänzen, Pfauentritten, Canarien, Gavotten und Rigaudons, Passecailles etc. von Mion und Desmarest, von Bosset und Lully. Diese Passecaille ist genommen aus L'Aunde galante, diese Canarie aus Armide, diese Gavotte aus einem der Königsballete, dieser Pfauentritt ist ein für die Dauphine componirtes Lied, die Rigaudons sind aus Circe; alles das verjüngt durch die Instrumentation des Herrn de Lajarte und zum Rahmen für ein ganz regelrechtes Divertissement dienend.

Man sieht dabei brillante Costüme und Tänzerinnen mit langen Kleidern, was viel nobler und graziöser aussieht, als die rosenfarbenen Binden und kurzen Jacken unserer Ballerinen. Nachdem ich aber uns gegen diese Manie zu arrangiren oder zu derangiren, in welcher die Directoren nicht vollkommen zu werfen sicher sind, Protest eingelegt habe, stehe ich nicht an zu erklären, dass das Ballet in der Aschenbrödel eine sehr angenehme Zerstreuung und ein Schauspiel gewährt, dem selbst der grosse König mit Vergnügen angewohnt haben würde.

Aschenbrödel hatte Anfangs einen Erfolg, den Fétis als übertrieben qualificirt, da eben das Werk von Nicolo den Beifall, ja den Enthusiasmus des Publikums wenig zu rechtfertigen schien. Die Darsteller mochten wohl daran grossen Antheil haben: dieselben waren Soloé, Paul, Lesage, Mme Duret, Mlle Regnault und Mme St.-Aubin. Heutzutage werden die Hauptrollen von den Herren Nicot, Legrand, Vilard und von den Damen Franc-Duvernoy, Chevalier und Julie Potel gegeben. Mlle. Julie Potel ist die Tochter des ausgezeichneten Darstellers an der komischen Oper. Sie debütirte in der Rolle der Aschenbrödel. Ihre etwas schwache Stimme hat einen hübschen Klang und schmiegt sich allen gesanglichen Schwierigkeiten leicht an. Mlle. Potel singt mit Geschmack und vocalisirt gut; das ist das mindeste, was man von einer Schülerin der Mme. Carvalho zu erwarten hat.

Der Enthusiasmus des Publikums hat sich nur durch einige schwache Beifallsbezeugungen kundgegeben, und den Blechinstrumenten wurde es schwer, die Monotonie der Partitur zu unterbrechen. Das Ballet hatte, Dank seiner reichen und geschmackvollen Inscenirung, mehr Erfolg als alles Uebrige. Herr Nicot gab die Romanze *O sexe aimable mais trompeur!* ganz vollendet. Herr Vilard sang sehr einfach und mit getragener Stimme das Lied des Alidor

Conservez bien cette bonté
Cet heureux don de la nature

und Mlle. Julie Potel wusste den Ausdruck vollständiger Natürlichkeit und Anmuth in die berühmte Romanze des ersten Actes zu legen: *Je suis modeste et soumise*
obwohl sie nur drei Couplets enthält.

»Gott wird, so hoffe ich, die kleine Aschenbrödel beschützen.« Fügen wir, um niemanden unzufrieden zu machen, noch bei, dass das Terzett im dritten Acte: *»Vous l'éprouverez«* von den drei Töchtern des Baron Montefiascone Aschenbrödel, Cloride und Thisbe mit viel Schwung ausgeführt wurde.

Der Schlummerchor am Anfange des zweiten Actes wird nach dem Aufziehen des Vorhanges in den Coulissen gesungen, und die Wirkung dieses von zwei Clarinetten, Horn und Harfe begleiteten Stückes ist ganz reizend.

Wir können darüber beruhigt sein, dass der Erfolg der Aschenbrödel eben so wenig als der des Festes im Nachbardorfe das Einstudiren der neuen Oper von Gounod Cinq-Mars aufhalten, und Cinq-Mars neben dem Titel vielleicht auch der Aufführungstag sein dürfte. *L. v. St.*

Berichte

Elbing, 10. April.

Nach unserem letzten Berichte haben uns Herr Hulz (Berlin) mit einem Concerte, in dem er mit seinen herrlichen Mitteln Lieder und Balladen vortrug, Miska Hauser mit zwei Violinconcerten und von Einigen Vereinen der neue Umgangsverein (Dirigent Herr Lex) mit einer wohlvorbereiteten Aufführung der siebenten Motetten von Hoffmann, die Kirchenchor mit einem Concert für die Ueberschwemmten, worin meist A-Capella-Gesänge vorgetragen wurden, und am Charfreitage durch eine mustergiltige Aufführung des Graun'schen »Tod Jesu« in der Marienkirche erfreut. Daneben sind noch hervorzuheben mehrere Trio-Soiréen der Herren Brücke, Lux und des Herrn Holstein. — Am Palmsonntage begann die Danziger Oper hier als Gesammtgastspiel, welches sie bis zum 10. April fortsetzte.

Wir haben also an Gelegenheit, Musik zu geniessen, keinen Mangel gehabt. Von den meist guten Sängern der Oper hob sich aber recht bald ein besonders hervorragend der Bassist Herr Spaeth ab, welcher zum Herbst nach Hannover gegangen ist, um in noch Engagement bei dem dortigen Hoftheater anzutreten. Abgesehen davon, dass er ein vortrefflicher Darsteller ist, und zwar gleich gut im komischen wie im ernsten Fach, so documentirten seine Gesangsleistungen als Figaro, Leporello, Baptista (in der Goetz'schen Oper der »Widerspenstigen Zähmung«), Marcel, Cardinal (in der Jüdin) und als Sarastro ihn als wahren Künstler. Seine schöne, in jeder Tonlage wohlklingende, überraschend leicht ansprechende, volle, weiche und doch markige Stimme hat einen Umfang von mehr als zwei Octaven, seine Tonbildung ist von jeder Unart frei, die Textaussprache edel und deutlich, ohne dem Ton Abbruch zu thun, und seine Auffassung und sein stets stilvoller Vortrag geben Zeugniss von einem bedeutenden Geistesbildung. Referent hat vielfach Gelegenheit gehabt, ihn auch ausserhalb der Oper Basspartien aus Händel'schen Oratorien, zum grossen Theile auch solche, die Herr Spaeth nicht kannte, wie Herakles, Polyphem, Harapha, den zweiten Eichbein den Samson, singen zu hören, und war erfreut über die durchaus edle und würdevolle Wiedergabe. Wenn Herr Spaeth sich diesem Gebiete mit Fleiss zuwendet, so bezweifeln wir nicht, dass er in kurzem der hervorragendste Interpret der Basspartien in den Oratorien Händel's sein wird.

ANZEIGER.

[91] In unserem Verlage erschien:

3ième CONCERTO

pour le Piano avec Accompagnement d'Orchestre ou d'un second Piano

par

ANTOINE RUBINSTEIN.

Op. 45

Edition nouvellement revue par l'Auteur.

Partition d'Orchestre	Pr 18 Mark netto
Parties d'Orchestre	- 10 -
Pour deux Pianos (Zur Aufführung gehören 4 Exemplare)	- 12 -
Edition pour Piano seul	- 6 50 -

Berlin. **ED. BOTE & G. BOCK.**
KÖNIGLICHE HOF-MUSIKHANDLUNG.

[92] Im Verlage von **Ernst Julius Günther** in Leipzig ist erschienen:

Ludwig Nohl, Beethoven's Leben. 3 Bände in 4 Abtheilungen. Broschirt 30 Mark. Elegant gebunden in 4 Ganzleinwandbände 34 Mark.

— **Beethoven's Brevier.** Sammlung der von ihm selbst ausgezogenen oder angemerkten Stellen aus Dichtern und Schriftstellern alter und neuer Zeit. Mit dem Portrait Beethoven's. Elegant gebunden mit Goldschnitt 4 Mark.

— **Eine stille Liebe zu Beethoven.** Nach dem Tagebuche einer jungen Dame. Elegant gebunden mit Goldschnitt 5 Mark.

— **Mozart's Leben.** Für den Gebildeten aller Stände erzählt. Mit vier Portraits in Holzschnitt, einem Kupferstich und einigen Musikbeilagen. Zweite vermehrte und verbesserte Aufl. Broschirt 6 Mark. Elegant gebunden 7 Mark 60 Pf.

Orchester-Werke

[93] von **Niels W. Gade.**

Op. 10. Symphonie No. 2 E. Partitur M. [illegible] — Stimmen M. [illegible] —
Op. 14. Ouverture No. 3 C. Partitur (geschrieben) n. M. [illegible] Stimmen M. [illegible] —
Op. 15. Symphonie No. 3 Am. Part. M. [illegible] — Stimmen M. [illegible] —
Op. 20. Symphonie No. 4 Bdur. Part. M. [illegible] — Stimmen M. [illegible] —
Op. 37. Hamlet. Concert-Ouverture. Part. M. [illegible] — Stimmen M. [illegible] —
Op. 45. Symphonie No. 7 F. Partitur M. [illegible] — Stimmen M. [illegible] —
Op. 53. Novelletten. Vier Orchesterstücke für Streichinstrumente. Partitur M. 4 — Stimmen M. [illegible]
Nachklänge von Ossian. Concert-Ouverture. Partitur M. [illegible] Stimmen M. 7 50.

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Dr. Airy's Naturheilmethode. Illustrirte Ausgabe. [illegible] — Vorräthig in allen Buchhandlungen.

In Richter's Verlagsanstalt, Leipzig, erschien:

Germanische Göttersage

von

[95] **E. Brausewetter,** (Prof. an der Universität [illegible]). Preis [illegible] 3 M. Zu beziehen durch alle Buchhandlungen.

[89] Soeben wurde ausgegeben:

Nachtbilder.

Zehn Charakterstücke für Klavier

von

Theodor Kirchner.

Op. 25.

Zwei Hefte à M. 3 50.

Leipzig, April 1877. **Breitkopf & Härtel.**

[90] Fünf

DIVERTISSEMENTS

für

2 Oboen, 2 Hörner und 2 Fagotte

componirt

von

W. A. MOZART.

Für Pianoforte und Violine

bearbeitet

von

E. H. Schletterer.

No. 1 in F. Pr. 3 M. **No. 2 in B.** Pr. 2 M. 50 Pf. **No. 3 in Es.** Pr. 2 M.
No. 4 in F. Pr. 2 M. 50 Pf. **No. 5 in B.** Pr. 2 M. 50 Pf.

Soeben erschienen auch folgende Ausgaben:

Mozart, W. A., Fünf Divertissements. Ausgabe für Pianoforte und Clarinette. No. 1 [illegible] No. 2 [illegible] No. 3 [illegible] No. 4 [illegible] No. 5 [illegible]

— — Ausgabe für Pianoforte und Oboe. No. 1 [illegible] No. 2 [illegible] No. 3 [illegible]

— — Ausgabe für Pianoforte und Flöte. No. 1 [illegible] No. 2 [illegible] No. 3 [illegible]

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

[96] Im Verlage von *J. Rieter-Biedermann* in Leipzig und Winterthur ist erschienen und kann durch jede Buch- oder Musikalienhandlung bezogen werden:

Nottebohm, Gustav, Beethoven's Studien. Erster Band. Beethoven's Unterricht bei J. Haydn, Albrechtsberger und Salieri. Preis netto 20 Mark.

— **Beethoveniana.** Aufsätze und Mittheilungen. Preis netto 7 Mark.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 9. Mai 1877. Nr. 19. XII. Jahrgang.

Die Aufführungen Händel'scher Werke im Krystallpalast bei London.

(Handel Festivals.)

In diesem Jahre werden die bekannten Händelfeste im Krystallpalast abermals stattfinden. Sie wiederholen sich alle drei Jahre, und jetzt ist es schon der sechste Mal, dass sie an die Reihe kommen. Dieselben werden zuerst in der zweiten Hälfte des Juni abgehalten, diesmal am 22., 25., 27. und 29., bei und an Massenleistungen des Gesangs, was man früher erlebt hat, und ihr Einfluss auf die Concertaufführungen der übrigen Länder ist sehr erheblich gewesen. Es möchte daher wohl an der Zeit sein, ein Wort im Allgemeinen über sie zu sagen.

Wir knüpfen dies an das neueste Programm*), welches unlängst versandt wurde. In demselben ist eine allgemeine Einleitung vorangestellt, die bis Seite 41 geht, sodann folgen geschichtliche Mittheilungen. Solche Einleitungen waren auch allen früheren Programmen vorgesetzt und meistens noch ausführlicher, als bei dem gegenwärtigen; auch in dieser Hinsicht erscheinen also die Festvorbereitungen in bescheidenerer Gestalt als früher. Die grosse Periode, die Blüthezeit des Krystallpalastes ist überhaupt vorüber. Ob sie jemals wiederkehren wird? Die Hoffnungen sind gewiss gering; das Unternehmen befindet sich in einer Krisis, deren Ende nicht abzusehen ist. Das Concurrenz-Unternehmen der letzten Jahre, der Alexandra-Palast, hat seinem älteren Bruder erheblich geschadet und ist selber dabei zu Grunde gegangen. »Der Alexandrapalast ist bankrott« schreibt uns ein Londoner Freund, »aber der Krystallpalast ist noch nicht bankrott.« Klarer kann sich die Lage nicht bezeichnen. Ein Dividende ist in dem letzten Jahre nicht vertheilt, und die Zeitungen fangen an das »Krystallpalast-Problem« zu besprechen — ein böses Zeichen! Die musikalischen Zeitungen nehmen besonderen Antheil daran — wir machen namentlich auf einen Artikel in der »Musical Times«**) aufmerksam — und sind in der That auch hervorragend dabei betheiligt, denn mit der Musik sind nicht nur die schönsten Dividenden gewonnen, sondern der Palast ist durch sie und sie wieder durch ihn zu le Aufnahme gekommen, dass die Zuneigung eine gegenseitige sein muss. Wäre die Entfernung von London weniger beträchtlich, so würde auch längst ein stehender Theater mit den sonstigen Vergnügungen verbunden sein; es ist wohl oft die Rede davon gewesen und man hat sich einige Male zu der Aufführung von beliebten Opern aufgeschwungen, aber nur um, wie ein fliegender Fisch, schnell wieder in das gewöhnliche Element zu versinken. Zum Theater gehört Lampenlicht und Zeit; ein solches Vergnügen kann jeder Londoner näher und unvergleichlich besser haben. Wer nach dem Palast in Sydenham reist, der will seinen Tag möglichst im Freien oder Halbfreien und in reicher Abwechselung verbringen; Concertmusik ist sehr hübsch, eine Stunde oder so ruht man gern aus, namentlich wenn schöne Stücke oder gute Virtuosen zu hören sind, aber Theateraufführungen sind und bleiben städtische Vergnügungen. Der selige Alexandrapalast hat ebenfalls die Musik sehr reichlich zu Hülfe gerufen, aber nur in Concerten; an ein Theater hat er auch in seiner grössten Noth nicht gedacht. Einigemale ist die Notiz durch die Zeitungen gelaufen, die Krystallpalast-Gesellschaft plane den Bau eines besonderen Theaters für Wagner's Nibelungen, und es mag immerhin sein, dass sie in ihrer Quellenaufspürung zur Erlangung einer Dividende auch die Möglichkeit eines solchen Unternehmens ernstlich erwogen hat. Aber bis zur Ausführung ist noch ein weiter Weg, und sollte dasselbe jemals mehr als blos vorübergehend in's Auge gefasst werden, so müssten die betreffenden Werke in einem weit höherem Maasse dem englischen Publikum vertraut oder werth geworden sein, als zur Zeit der Fall ist. Concerte sind die einzige Form, in welcher die Musik dauernd hier erscheinen kann.

Das »Problem«, welches in den Zeitungen ventilirt wird, ist besonders deshalb so verwickelt, weil der gigantische Unternehmen zwei Interessen fördern soll, welche schwer oder nur vorübergehend zusammen gehen. Es soll das angelegte Geld entsprechend verwerthen, möglichst hohe Dividenden zahlen und zugleich einen gewissen instructiven Zweck verfolgen durch Vorführung von Werken der Kunst. Die letztere Aufgabe ist dem Palast durch seinen Ursprung überkommen als Herberge der ersten Weltausstellung von 1851, und die Stimmen in den Zeitungen erheben sich sehr nachdrücklich dafür, dass er dieser seiner Mission für Volksbildung eingedenk bleibe und dass bei allen Plänen zu seiner Reorganisation hierauf vorzüglich Rücksicht genommen werde. Popularisirung der Kunst zum Zwecke allgemeiner Bildung ist die Parole unserer Zeit, klingt auch recht schön. Bei jedem Dinge kommt es aber schliesslich darauf an, ob und wie es auszuführen ist. In dieser Hinsicht bietet ein dauerndes Institut, welches auf Actien schwebt, die grössten Schwierigkeiten dar. Werke der Kunst wirklich echte Originale in genügender Vollständigkeit erwerben und conservativ verwalten kann nur der Staat; ein Museum geht

*) The sixth triennial Handel Festival, June 22, 25, 27, 29, 1877. Programme of Arrangements. The Crystal Palace Company, Sydenham 1877. 88 Seiten 4.

**) The Musical Times vom 1. März 1877. London bei Novello, Ewer & Co.

weit über den Verstand und die Mittel eines Millionärs, wie viel mehr über die einer Actiengesellschaft. Man muss sich daher mit Copien begnügen, die zum Zwecke nachträglicher Schaustellung möglichst in die Augen fallend und dabei möglichst billig gemacht werden. Das Bestand kann man sich denken; es liegt auch hier meine derartigen Unternehmungen zu deutlichen Beispielen vor, aber wohl nirgends so handgreiflich wie bei dem Krystallpalast. Wenn über die »Kunstwerke«, welche jener Palast beherbergt, Auction gehalten würde, so können Verpackung und Fracht der marmornen Statuen wohl der gebotenen Summe ziemlich gleich. Was solche Lappalien der bildenden Kunst in einer Stadt wie London werth sind, wo die Originale im Britischen Museum vor Augen stehen, braucht nicht weiter auseinander gesetzt zu werden. Hiermit war also auf die Dauer das Publikum nicht anzuziehen. Kunstgewerbliche Sammlungen und Ausstellungen hätten allerdings eine reiche Quelle der Anziehung wie der Belehrung dargeboten, wenn nicht in dem Kensington Museum ein furchtbarer Rival erwachsen wäre, der seit 1851 das Gedeihen aller ähnlichen Bestrebungen dort unmöglich machte. Dieses Kensington Museum, vom Prinzen Albert als dauernde Fortsetzung der ersten Weltausstellung gegründet, bietet an Schätzen und Belehrungen alles, was die Krystallpalast-Gesellschaft so lautem nur versprach und vergebens erstrebte. Wäre jenes herrliche Museum a Jahresfrist statt in acht Jahren zu Stande gekommen und eröffnet, so würden wir von einem Krystallpalast in Sydenham, zwei deutsche Meilen von London entfernt, vielleicht nie etwas gehört haben; jedenfalls wäre etwas anderes daraus geworden. Gelegentliche Ausstellungen von Blumen, Thieren und dergleichen sind sehr erfolgreich gewesen, würden aber nur dann nachhaltigen Nutzen bringen, wenn der Krystallpalast die Domaine für alles Gewerbliche sich gesichert hätte. Jetzt zersplittert es sich und was für das eine Jahr mit Erfolg unternommen ist, bietet damit nicht die geringste Gewähr für das Gelingen im andern. Von sonstigen Versuchen ist noch weniger zu sagen; wir wollen sie nicht einmal bei Namen nennen. Das vor Jahren hergerichtete Aquarium thut seine Dienste, aber kaum hat es sich ein wenig eingebürgert, so entsteht mitten in London, einige hundert Schritte vom Parlamentsgebäude entfernt, ein riesiges »Aquarium und Wintergarten« in stämmiger Hast; zum so also weiter gehen, und was das Ende sein wird, kann man sich leicht sagen.

Von Allem ist es daher schliesslich »Ihre die Musik«, welche sich als Helferin in aller Noth bewährt. Wie sehr man auf dieselbe angewiesen ist, hat auch das genannte Londoner Aquarium erfahren, welches seinen »Wintergarten« nur mit Hülfe von Concerten nebst daran schliessenden Dakkapellen Tag um Tag interessant machen konnte. Für den Krystallpalast war es geradezu entscheidend, dass er rechtzeitig eine grosse musikalische Bahn einschlug; ohne die Musik würde er weder einen so langen und verhältnissmässig glänzenden Bestand, noch eine solche Bedeutung erlangt haben. Wir müssen sagen, eine geschichtliche Bedeutung für die Musik, oder richtiger gesagt, für musikalische Concerte. Den Drang nach Massenbewegung und -Wirkung, der in unserer Zeit liegt, brachte er in der Musik zum vollkommensten neuen Ausdruck, dadurch ist sein Name in Alle Mund gekommen und sein Verfahren hat für ähnliche Unternehmungen in andern Ländern eine massgebende Bedeutung erlangt, soweit solches bei den abweichenden Verhältnissen möglich sein kann.

Was der Krystallpalast an Musikalischem leistete, knüpft sich wesentlich an einen einzigen Gesangverein, die Londoner *Sacred Harmonic Society*, welcher er den Jahren seine volle Ausbildung erlangte, als der Palast errichtet wurde. Und in jenem Verein war es hauptsächlich wieder eine einzelne Persönlichkeit, die den genannten Verein mit dieser Gesellschaft zu verbinden wusste: der verstorbene Robert K. Bowley, ein Schuster. Als Kassenmeister der Sacred Harmonic Society offenbarte er zuerst seine organisatorischen Fähigkeiten, und in diesem Amte traf er 1857 mit den Directoren des Krystallpalastes das Abkommen, dort Aufführungen von Händel's Oratorien im grössten Massstabe dort zu veranstalten unter Heranziehung aller erreichbaren musikalischen Kräfte des Landes an Sängern wie an Spielern. Die erfolgreiche Ausführung wurde dadurch erleichtert, vielleicht erst möglich gemacht, dass jener Verein in Signor Michael Costa einen Dirigenten besass, dessen Fähigkeiten denen des Bowley gleich waren. Beide zusammen hat man daher als die eigentlichen Veranstalter dieser grossen Concerte anzusehen; beide haben auch an Ehren und Gewinn ihr reichlich Theil davon erhalten.

Die Aufführungen von 1857 kündigten sich an als eine prüfende Vorfeier zu denjenigen, welche zwei Jahre später zur Feier des hundertjährigen Todestages von Händel stattfinden sollten und auch wirklich stattgefunden haben. Beide waren wesentlich gleich, auch die Werke waren fast genau dieselben, nur die Zahl der Mitwirkenden hatte sich 1859 um etwa tausend gesteigert und die der Hörer um mehrere tausend. Die genauen Zahlen sind seiner Zeit allen Orten zu lesen gewesen, thun aber wenig zur Sache; es genügt zu wissen, dass die höchste Zahl der Ausführenden etwa 1850, die der Hörer einmal (1859 bei Israel in Aegypten) 27000 oder einige darüber betrug. Solche unerhörte Mengen waren niemals bei musikalischen Aufführungen versammelt gewesen, was die Unternehmer natürlich nicht versäumten, zu Trompetenstössen aller Welt mitzutheilen. Es erschien auch zauberhaft, wenn man auf das Ansammeln sah; fast noch mehr Verwunderung als die Menge selbst musste die vollendete Einordnung derselben erregen. Da gab es kein Gedränge, kein Verlieren der Plätze und keine Unbequemlichkeit auf denselben; überall fand man noch Weg und Raum, geschickte Führer und bequeme Sitze, und zwischen den Mengen waren breite Wege gelassen, auf denen Textverkäufer und Novellen Musikalienhändler Bestes mit der Musik Jedermanns Wünsche erfüllen konnten; ja selbst Kübel mit Blatt- und Blumenpflanzen durchbrachen anmuthig die Reihen der Hörer, man sass halbwegs im Grünen. War unter solchen Umständen gute Musik möglich — an Thier wahrlich der sie noch in der herkömmlich beschränkten Weise hätte hören mögen? Der musterhaften Einordnung der Hörer entsprach die vorzügliche Leitung der Ausführenden. Signor Costa bewies sich als ein ganzer Meister in der Bändigung der Massen. Da gab es kein Misslingen, keinen Unfall, keine peinliche Störung; alles verlief in unfehlbarer Sicherheit. Nimmt man nun hinzu die Wirkung einer so geordneten Menge auf das Auge und die einer so geleiteten Sänger- und Musikerschaar auf das Ohr, so ist es begreiflich, wie die Berichte der Tagesrezensionen mit Dithyrambenstil einer erreichten idealen Vollendung Lobeslieder singen konnten. Die Krystallpalast-Concerte hatten sich mit einem Male ihre Stellung in der Welt errungen; selbstverständlich nicht, um nun für immer wieder zu verschwinden. Man beschloss sofort, sie von drei zu drei Jahren zu erneuern, und dieser Beschluss ist in den Jahren 1862, 1865, 1868, 1871, 1874 auch ohne Unterbrechung wie ohne Störung mit entsprechendem Erfolge ausgeführt. Der dreijährigen Periode wegen nennt man die Aufführungen »Triennial Handel Festivals«. Im Juni dieses Jahres kommt also die sechste Wiederholung an die Reihe.

Bowley, der technische Leiter des Ganzen, machte durch die über alle Erwartung gelungene Ausführung sein Glück, wenn man es ein Glück für ihn nennen kann; denn er bald nach der eigentlichen Händelfeier von 1859 zum technischen Director des ganzen Krystallpalastes erwählt wurde. Er ist bereits gestorben und zwar unter gewaltsamen Umständen (er wurde im Wasser gefunden), die es als fraglich erscheinen lassen, ob er

sich zu dieser neuen Stellung in Sydenham so glücklich gewählt hat, wie früher bei seinem Leiten im Häuschen auf dem Charing Cross-Platze in London. Michel Costa, seinem umsichtlichen Genossen, der noch lebt, wurde eine ähnliche Rangerhöhung zu Theil. Die Königin verlieh ihm vor mehreren Jahren den persönlichen Adel. Ohne die berühmten Händelaufführungen würde er niemals ein solches Resultat erreicht haben. Auch noch in anderer Weise sind beide verwandt, wenn man das vergleicht, was sie auf Anregung Händel's geschrieben haben. Bowley schrieb zu den von ihm verfassten Programmen oder Aufführungs-Ankündigungen lange Einleitungen, welche ausser statistischen Angaben über Sänger und Spieler, Hörer und Einnahmen auch biographische Nachrichten über Händel nebst wärmstens hochklingenden Bemerkungen über seine Kunst enthalten, die bei aller Lockerheit und Beschränktheit doch sehr geschickt abgefasst sind. Ein Gleiches lässt sich von Costa sagen. Bei der steten Uebung gewisser Händel'scher Werke prägten sich ihm auch gewisse Schlagmomente u. s. w. und diese ahmte er dann in eigenen Compositionen nach, die er ebenfalls Oratorien nannte und, soweit sein Arm reichte, fleissig zur Aufführung brachte. Aber ein musikalischer Schriftsteller ist dadurch weder der Eine geworden, noch ein anerkannter Oratorien-Componist der Andere; sie liefern uns beide nur den Bombast von oben abgeschöpften Händel.

Bowley's Einleitungen oder Vorreden sind in ihrer eigenthümlichen Art, wenn auch nicht in ganzer Länge, in den nach seinem Ableben erschienenen Fest-Programmen fortgesetzt. Auch die diesjährige Festschrift weist eine solche Vorrede auf, und wir werden uns aus verschiedenen Ursachen etwas näher damit befassen. Eingangs derselben wird bemerkt, dass es nicht wünschenswerth sei, derartige Feste zu oft zu feiern, also nicht etwa jedes Jahr statt alle drei Jahre. Die jährliche Wiederholung ist sicherlich sehr oft in Erwägung gezogen, namentlich in der letzten Zeit, wo die andern Einnahmen so ungenügend waren. Aber es ist gewiss richtig, diesen bisherigen sichersten und reichsten Gewinn nicht durch kürzere Fristen zu schmälern. Etwas ganz anderes ist es, wenn es der Krystallpalast-Gesellschaft gelungen wäre, nicht nur für Massenconcerte mit Hülfe Händel'scher Werke, sondern für das Verständniss Händel'scher Musik überhaupt eine neue Epoche zu begründen. Dieses war aber in keiner Weise der Fall, und dadurch, dass es nicht geschah, ist das endliche Schicksal oder der Verfall dieser grossen Concerte in nicht allzu ferner Zeit besiegelt. Sie haben sich nicht so entwickelt, im Verlaufe der Aufführungen nichts Neues zu bringen vermocht, es blieben lediglich Wiederholungen dessen, was gleich anfangs zusammen gestellt wurde. Von den drei Aufführungen wird die erste von dem Messias, die letzte von Israel in Aegypten genommen, die mittlere aber durch Effectstücke aus manchen anderen Oratorien zusammen gesetzt. Diese letzteren wechseln beständig etwas hin und wieder; es ist auch wohl ein ganzes Werk geringeren Umfanges an jenem zweiten Tage aufgeführt, z. B. das Dettinger Te Deum; aber die schüchternen Versuche sollen nie um so festes das Amt bewiesen haben, dass ausser Israel und Messias kein ganzes Oratorium in dem Glanze dieses Festes sich sonnen darf. Ist dies wirklich bewiesen — und man versichert es Euch in orthodoxem Glaubenston —, so ist Keinem zu verdenken, wenn er an der Richtigkeit einer solchen Beweisführung irre wird und nun seinerseits glaubt, dass dieses überhaupt nicht das Forum sei, vor welchem über den Werth jener grossen Werke entschieden werden könne. Was für eine richtigere Kenntniss Händel'scher Kunst von den drei Riesenaufführungen zu erwarten oder vielmehr nicht zu erwarten war, zeigten schon die allerersten Versuche im Jahre 1857. Dem nach noch inmitten von Händel nichts zu kennen als Oratorien, mag noch angehen, weil es bei von diesen der überwiegend grösste Theil ein mit sieben Siegeln verschlossenes Buch ist, dessen verständige Oeffnung eine Aufgabe wäre, die allein schon diese Vereine berühmt machen könnte. Zur Gedenkfeier des hundertjährigen Todestages des Componisten erwartet man allerdings die Vorführung von Werken aus allen Gebieten, in denen er sich hervorgethan hat. Seitens des Krystallpalastes und bei im Anlass ihrer Aufführungen schreibenden Presse ist unaufhörlich die Händel-Gedenkfeier von 1784 herbeigezogen, aber nur um bei Nutzanwendung zu gewinnen, wie wir es doch so herrlich weit gebracht haben. Auch der Verfasser des vorliegenden Programmes citirt Burney's Beschreibung der beinahe hundert Jahre alten Gedenkfeier und setzt hinzu: »Was würde der Autor dieses Werks gesagt haben, wenn er hätte hören können« u. s. w. Was er gesagt haben würde? Dass wir bei der Aufführung von zwei oder drei Werken alle übrigen vergessen haben und dadurch gegen die frühere Gedenkfeier beschämend zurück stehen. Burney würde dies auf so entschiedenem geäussert haben, weil er noch selber unter Händel im Orchester gespielt hat und daher über das Werthverhältniss seiner Werke nicht im Zweifel sein konnte. Wenn man die Unbefangenheit, in welcher bei den Aufführungen von 1784 die reichen Programme ausgeführt wurden, mit unserer versteiften Beschränktheit vergleicht, so ist der Abstand allerdings gewaltig und unser Fortschritt ein trauriger, nur nicht nach einem guten Ziele hin.

Viel schlimmer aber als die Beschränkung auf Oratorien ist die einseitige Auffassung derselben. Hierin war die Sacred Harmonic Society voran gegangen und zog alle übrigen Vereine nach, deren Aufspürung von zwei oder drei Effectwerken — eigentlich nur einem einzigen: Israel in Aegypten — zu einem wahren Schule gemacht hat. Die ohnehin schon erblich gewordene enge Ansicht von dem Werthe Händel'scher Kunst für unsere Zeit verengte sich dadurch bis zu einem Grade, dass die Fähigkeit verloren ging Neues aufzunehmen. Wer nun noch fortfuhr, als ein orthodoxer Händelianer im Sinne der älteren Zeit den Werth seiner gesammten Kunst zu betonen und der Aufführung der zurück gedrängten Werke das Wort zu reden, der begegnete einem Zweifel und hochmüthigen Widerspruche, welcher sogar eine feindselige Gestalt annehmen konnte — in demselben England, in welchem Händel seine Werke geschaffen und durch eine eiserne Praxis der Nation eingeprägt hatte! Es war höchst unerfreulich, mit diesen Männern darüber zu reden: sie wussten alles besser, sie hatten längst heraus gefunden was aufführbar war und was nicht! Für Experimente waren sie nicht da! Und getrieben von einem solchen Selbstbewusstsein sind sie schliesslich zu einer armseligen Erstarrtheit gekommen, die man bei Händel's Reichthum nicht für möglich halten sollte. Das ist der Ausgang einer falschen Behandlungsweise der Kunst. Selbet die ausgeführten armen Stücke, nach welchen alle drei Jahre begierig gebraucht wird, sind nicht geeignet in einem solchen Rahmen die Lebendigkeit mit Hülfe zu erhöhen; sie verschwinden wieder, nachdem sie kaum aufgetaucht sind, ohne einen nachhaltigen Eindruck zu hinterlassen, ja ohne in ihrer wirklichen Bedeutung verständlich geworden zu sein. Das Ganze, was der Krystallpalast bisher von Händel vorführte und ferner vorführen wird, ist nichts als eine Auslese von Effectbrocken, zu Stande gebracht mit den Massenmitteln und den vorurtheilsvollen Kunstansichten unserer Tage.

Diese Kritik der gigantischen Aufführungen wird hier keineswegs niedergeschrieben, um damit die Forderung zu begründen, das Concerte im Palast hätten Händel's Kunst in der Weise und dem Umfange erneuern sollen, wie wir es jetzt erstreben. Denn eine solche Aufgabe wird Niemand stellen, der das Local und die näheren Verhältnisse kennt. Der Krystallpalast könnte immerhin fortfahren, seine Concerte in derjenigen Art abzuhalten, bei ihm namentlich einen so grossen Namen und Gewinn

verschafft hat, denn sie ist für ihn das einzig mögliche. Das Einzige, was wir von ihm verlangen, ist nur dieses, dass er daraus nicht eine Theorie der besten Art bilde, Händel's Werke aufzuführen, und eine Rangstellung begründen wolle hinsichtlich ihrer Würdigkeit, ganz oder nur theilweise zu Gehör kommen zu dürfen. Die genannte Gesellschaft soll nicht werden, dass sie trotz der räumlichen Grösse ihres Hauses und der Vortrefflichkeit ihres äusseren Materials doch diesen Werken gegenüber auf einem höchst beschränkten Standpunkte steht, der ihr eine unbefangene Beurtheilung im Ganzen verwehrt, und deshalb soll sie auch im Urtheil diesem Standpunkte Rechnung tragen, nicht aber den Wortführer über das Ganze sich aufwerfen.

Dies ist es nun, was man dort niemals hat begreifen können. Der souveräne Dünkel, in welchem man herholt und urtheilt, ist in seiner Art auffallend. Wäre noch eine Spur von bescheidener Bescheidung auf das auswärtige Gebiet vorhanden, so würden Auslassungen, wie wir sie auch wieder in der neuesten Programm-Einleitung lesen, durchaus unmöglich sein. Wer erwartet dort wohl eine Auseinandersetzung über den Werth Händel'scher Opern? Dennoch wird sie gegeben, und zwar in folgenden Worten: »Dramatische Musik hat seit jenen Tagen wundervolle Fortschritte gemacht; Händel's Oratorien sind noch unvergleichliche Muster des oratorischen Stils. Aber seine Opern sind gänzlich veraltet und der ungeheuren Mehrzahl (immense majority) der Musiker und Kunstfreunde blos durch die Arien bekannt, welche der Componist in einigen Fällen aus den Partituren seiner Opern in die seiner Oratorien übertragen hat. Eine Oper bestand zu Händel's Zeit aus vielen Gesprächen in der Form des Recitativs und aus wenigen Gesängen. Mehrstimmige Sätze (concerted pieces) und jene kunstvoll entwickelten massiv gebildeten dramatischen Finalen, welche in unseren modernen Opern einen bedeutsamen Theil bilden, waren gänzlich unbekannt. Von dem Chore, der doch in Händel's Oratorien mit so bewunderungswerthem Effect verwendet wird, ist in seinen Opern kaum Gebrauch gemacht. Von den formalen Arien abgesehen, mit welchen Händel's Opern gefüllt sind, könnte man sagen, dass diese veralteten Werke ohne Chöre, Ensemblestücke oder Finales und mit endlosen Recitativen eine merkwürdige Aehnlichkeit haben mit unseren jüngsten Opern, von welchen erklärt wird, dass sie weniger der Gegenwart als der Zukunft angehören, welche aber wenigstens in mancher Beziehung wieder an die Vergangenheit erinnern.« (S. 3.) Was sagen die Leser zu diesem Unsinn? Und das in den Vorrede zu einigen Concerten, welche bei ihrem seit 10 Jahren stereotypen Programm mit den Opern des Meisters noch nicht das geringste zu thun hatten. Es ist gewiss unnöthig zu bemerken, dass der Schreiber ebenfalls jener »ungeheuren Mehrzahl« angehört, die Händel's »gänzlich veraltete« Opern blos durch die wenigen Arien kennt, welche er in seinen späteren Oratorien umgekleidet benutzt hat. Das sind natürlich die Kenner, welche uns ein Licht darüber aufstecken werden. Aber wie ist die Thorheit, mit einem solchen Geschreibsel in einer Concert-Vorrede sich und die Gesellschaft bloss zu stellen, zur zu erklären? Die geistreiche Nutzanwendung auf die Zukunftsmusik hat als Kitzel vielleicht mitgewirkt; die Hauptsache wird aber wohl das böse Gewissen sein, Händel's Kunst nicht genügend vertreten, sondern blos einseitig ausgebeutet zu haben. Es ist ja allerdings der bequemste Weg, das was man nicht kennt, recht lassen und nicht aufführen kann, mausetodt zu schlagen. Es fragt sich nur, ob es gelingt. Vielleicht wird doch noch Einiges da, das herausfinden, dass in Händel's Opern der mannigfaltigste und vollendetste Solo-Kunstgesang verlangt, der überhaupt in den Werken eines einzelnen Tonsetzers zu finden ist, und die man daran erinnern, dass der Krystallpalast von jeher unfähig war, den Sologesang, namentlich den kunstvoll feinen, auch nur einigermassen genügend zur Geltung zu bringen. In dem überweiten Raume erlahmt er vollständig.

(Schluss folgt.)

Franz Lachner.

(Geschrieben zu seinem 75. Geburtstag.)

»Des Menschen Leben währet siebenzig und wenn es hoch kommt achtzig Jahre«, sagt schon der Psalmist. Nur wenigen hervorragenden Geistern im Gebiete der Tonkunst war es vergönnt, in ungeschwächter Kraft dieses Lebensziel zu erklimmen, wie deren zunächst zu Joseph Haydn, der ein Alter von 77 Jahren erreichte. Händel wurde 74, J. S. Bach 65 Jahre alt; sie erblindeten jedoch in ihrer letzten Lebenszeit. Louis Spohr, der 75 Jahre alt wurde, vermochte wegen Verminderung der geistigen Fähigkeit das in seinem hohen Alter begonnene Requiem nicht zu vollenden. Früh schieden aus dem Leben Beethoven mit 57, Schumann mit 46, C. M. v. Weber mit 40, Mendelssohn mit 38, Mozart mit 35 und Franz Schubert mit 32 Jahren.

Zu jenen Glücklichen, denen von der Natur nicht blos eine reiche, auch im hohen Alter ungebrochene Schaffenskraft, sondern auch die Gunst verliehen worden ist, den Erfolg und Verbreitung ihrer Schöpfungen sich selbst noch zu freuen, und so die Früchte des Baumes zu geniessen, den sie gepflanzt und gross gezogen haben, gehört Franz Lachner.

Geboren am 2. April 1803 vollendete derselbe bereits vor 2 Jahren sein siebenzigstes Lebensjahr. Wenn dieser Moment in dem Leben eines Künstlers, an dessen Werken die musikalische Mitwelt nicht nur seines Vaterlandes, sondern auch des gesammten Auslandes sich hoch erfreut, und der ohne Widerrede zu den Koryphäen seines Faches zählt, seinerzeit in der Oeffentlichkeit fast spurlos vorüber gegangen und nur im engsten Familien- und Freundeskreise gefeiert worden ist, so konnte dies weder überraschen noch betrüben, wenn erwogen wurde, dass Lachner der sich vordringenden, die Gunst für sich beanspruchenden neuen Kunstrichtung niemals diente und daher auch statt der Ehren und Vortheile, welche diese gewähren mag, mit der Reinheit seines künstlerischen Bewusstseins sich genügen lassen konnte.

Immerhin glauben wir einen Theil der damals nicht getilgten Schuld abzutragen, wenn wir bei Wiederholung des Tages, an welchem Franz Lachner in ein neues Lebensjahr eintritt, seinem Lebensgange folgend, der ungemein zahlreichen, über alle Gebiete der Instrumental- und Vocal-Musik sich verbreitenden Werke gedenken, welche seine reichbegabte und rastlos schaffende Existenz vor den Zeitgenossen aufgestellt hat und die der Meister noch bis zu dieser Stunde zu mehren fortfährt.

Franz Lachner, unter 7 Kindern der Maria Schn zweiter Ehe des Organisten Anton Lachner zu dem oberbayerischen Städtchen Rain, verlebte die ersten dreizehn Jahre im elterlichen Hause, von seinem Vater in den Elementargegenständen und in der Musik unterrichtet. Dieser war ein tüchtiger Musiker und vielseitig gebildeter, gewandter Mann. Er brachte sogar mit Beihilfe seiner Kinder und anderer musikalischer Zöglinge in Rain eine Oper: »Die treuen Unterthanen« von C. F. Weisse zur Aufführung, indem er hiezu nicht nur die Musik setzte, sondern auch das Theater, die Decorationen und die ganze übrige Ausstattung selbst herstellte.

Im Jahre 1816 erhielt Franz einen Freiplatz im kgl. Studienseminar zu Neuburg a. D., wo er bis 1819 verweilte und unter anderem auch den Unterricht des durch mehrere Compositionen strengen Stils, sowie namentlich durch die Ausbildung des vierstimmigen Männergesanges rühmlich bekannt ge-

wordenen Professors Eisenhofer genoss. Durch das Ableben seines Vaters veranlasst, aus der Oberklasse des Gymnasiums auszutreten, begab sich Franz Lachner nach München, um dort, dem Drange seines Herzens folgend, sich ganz der Musik zu widmen. Nach mehr als 4 Jahren voll bitterer Entbehrungen und eifrigen Studien unter Kapellmeister Ett, wobei Lachner sich den nothdürftigsten Lebensunterhalt theils durch Stundengeben, theils als Orchestermitglied des Vorstadttheaters erwarb, wanderte er im Jahre 1822 nach Wien. Dort errang er, bei der angestellten Prüfung unter mehr als 30 Concurrenten der Tüchtigste, alsbald die Stelle eines Organisten an der protestantischen Kirche, trat in intimen freundschaftlichen Verkehr mit Franz Schubert, Bauernfeld, Moritz v. Schwind, erfreute sich der väterlichen Leitung des Abbé Stadler und hatte sogar das Glück, dem damals schon ungemein schwer zugänglichen Grossmeister der Tonkunst, Beethoven, persönlich bekannt gemacht zu werden.

Um 1826 wurde der dreiundzwanzigjährige Jüngling Vice-Kapellmeister an der unter Barbaja's Leitung stehenden Oper am Kärnthner-Thore neben dem grossen Joseph Weigl, der ihn in der Directionskunst unterwies, und zwei Jahre später Kapellmeister zugleich mit Conradin Kreutzer. In dieser Eigenschaft, bei welcher Lachner ausser seiner hervorragenden speciellen Begabung insbesondere auch die schon im elterlichen Hause und dann in Neuburg erworbenen praktischen Kenntnisse in Behandlung fast aller musikalischen Instrumente sehr zu Statten kamen, verweilte er 14 Jahre. Die Besorgniss als Bediensteter einer Privatanstalt, welche die Oper am Kärnthnerthore war, in späteren Jahren ohne Pensionsbezug dazustehen, bestimmte ihn, im Jahr 1834 Wien zu verlassen und die Leitung am Hoftheater in Mannheim mit lebenslänglicher Anstellung zu übernehmen. Jedoch schon bald darauf wurde in Folge Anregung des ausgezeichneten und erfahrenen Hoftheater-Intendanten Küstner in München Lachner's längstgehegter Wunsch, in seinem Heimathlande einen einflussreichen und umfassenden Wirkungskreis zu erlangen, erfüllt. Anfangs 1836 wurde er als Hofkapellmeister an der kgl. Hofbühne und Hofkirche nach München berufen; hier die Direction der Aufführungen sowohl der Oper als auch der Concert- und Kirchenmusik in kurzer Zeit auf einen früher nie erreichten Standpunkt erhebend, von dem sie späterhin nach seinem Abgange auch bald wieder zurücksank, wirkte er in allen diesen Richtungen rastlos bis zum Jahre 1868, von welcher Zeit er aus Gesundheitsrücksichten zuerst auf die Dauer eines Jahres, dann auf die eines zweiten und sodann für immer seiner Functionen enthoben und in den Ruhestand versetzt wurde.

Seitdem lebt Lachner, wenn auch nicht mehr in öffentlicher Thätigkeit, doch im Stillen seiner Kunst dienend, ausschliesslich der Composition, indem er mit jedem Jahre die Zahl seiner Werke mehrt und nur bei seltenen besonderen Veranlassungen den drängenden Wünschen seiner ungemein zahlreichen Verehrer in München, Wien, Leipzig, Frankfurt u. s. w. nachgebend an der Spitze des Orchesters jenes Scepter schwingt, das mit solcher Genialität, Energie und mit solcher, die Producirenden wie die Zuhörer gleichmässig elektrisirenden Wirkung kaum ein lebender Musik-Director zu schwingen weiss — eine Thatsache, von der sich Tausende von Musikfreunden und Musikern in und ausser München bei zahllosen Gelegenheiten und insbesondere bei den von Lachner veranstalteten grossen Musikfesten zu München in den Jahren 1854 und 1863 überzeugt haben.

Ueberblicken wir nun, der Aufgabe dieser Zeilen näher tretend, seine in einer nahezu sechzigjährigen Schaffensperiode entstandenen Werke, so sehen wir an solchen, die theils mit Opus-Zahlen bis 173, theils ohne Zahlenangabe von 1823 bis 1877 im Drucke erschienen sind, gegen 200, während an noch nicht gedruckten, grösstentheils durch wiederholte öffentliche Aufführungen bekannt gewordenen, gegen 150, in Summa also beiläufig 350 vorhanden sind.

Das älteste der noch existirenden Werke mit dem Titel »Die sterbende Jugend an das Vaterland«, stammt aus dem Jahre 1819. Obwohl Lachner während seines Aufenthaltes im Studienseminar zu Neuburg von 1816 bis 1819 eine nicht unbedeutende Anzahl von Ouvertüren, Concertstücken, Cantaten u. dgl. für Preisvertheilungen und andere Jugendfeste componirt hat, so existirt doch aus dieser Periode kein weiteres Beweisstück seines jugendlichen Talentes, weil er einige Jahre später in einer Anwandlung vielleicht allzu strenger Selbstkritik alle übrigen vor dem Jahre 1822 entstandenen Partituren und Entwürfe den Flammen übergab. Es ist daher aus diesem Jahre nur noch ein vierstimmiger Männergesang »Entzückung« von Hölty, vorhanden.

Im Jahre 1823 erschien das erste gedruckte Werk ohne Opus-Zahl: »Rondeau brillant« in A-moll bei Mechetti in Wien, welchem 1824 mehrere andere Clavier-Piècen, ebenfalls ohne Opus-Zahl, folgten, bis noch in demselben Jahre mit einem zweiten »Rondeau brillant« als Op. 1 der später wieder oft durch unnumerirte Werke unterbrochene Reigen der Opus-Zahlen eröffnet und in dem nunmehr 53jährigen Zeitraume bis Op. 173 fortgeführt wurde.

Lachner's strebsamer und unternehmender Genius wandte sich frühzeitig den höchsten Zielen der musikalischen Kunst, der Oper, dem Oratorium und der Symphonie zu. Sein Erstlingswerk auf dem dramatischen Gebiete 1827 war die den Inhalt der Schiller'schen Ballade behandelnde und nach demselben Texte von Lindpaintner componirte Oper in 3 Acten »Die Bürgschaft«, welche im Herbste 1828 in Pesth zur Aufführung kam und der Freund Schubert beizuwohnen beabsichtigte, woran er jedoch durch Unwohlsein verhindert wurde. Es folgten 1829 Ouvertüre, Entreacte und Chöre zum Schauspiel »Lanassa« für das Wiener Burgtheater.

Im Jahre 1838 entstand die grosse romantische Oper »Alidia«, Text von Prechtler, nach Bulwer's Roman »Die letzten Tage von Pompeji«, welche in München zum ersten Male am 12. April 1839 mit glänzendem Erfolge und trefflicher Besetzung des El Morgano durch Hrn. Pellegrini, der Alidia durch Frl. Sophie Hartmann, der Paluzzo durch Mad. Mink, des Almares durch Hrn. Diez in Scene ging und niemals wiederholt, schliesslich aber ungeachtet ihres melodiösen Reizes und der mit kühner Kraft ausgesprochenen Originalität theils wegen des wenig ansprechenden Librettos, theils wegen des Abganges mehrerer ausgezeichneter Darsteller, denen die mitunter sehr schwierigen Partien auf den Leib geschrieben waren, zurückgelegt wurde.

Dieser Oper folgte am 3. December 1841 zum ersten Male aufgeführt »Katharina Cornaro« mit nachstehender Besetzung: Katharina Frl. Hetzenecker, Marco Hr. Diez, Onofrio Hr. Pellegrini, Lusignan Hr. Bayer, Andrea Hr. Krause. In diesem von dramatischem Leben durchströmten, an musikalischen Schönheiten so überaus reichen Werke, das schon bei seinem ersten Erscheinen mit Enthusiasmus aufgenommen, noch jetzt einen stets willkommenen Theil des Münchener Opern-Repertoirs bildet, feierte die damals kurz vorher vom Mailänder Conservatorium zurückgekehrte Sängerin der Titelrolle ihre ersten und unbestrittensten Triumphe. Nach mehreren Darstellerinnen untergeordneter Bedeutung trat später Frl. Stehle ebenfalls mit bedeutendem Erfolge in diese Partie ein. Ungeachtet der Lachner's Oper dadurch erwachsenen Concurrenz, dass in Folge eines ziemlich perfiden Verfahrens des französischen Textdichters St. Georges von Halevy die Oper »La reine de Chypre« mit demselben Inhalte fast gleichzeitig auf auswärtige Bühnen gebracht wurde, hat doch das deutsche Werk, auf allen bedeuten-

deren Theatern in Wien, Berlin, Leipzig, Frankfurt, Prag, Brüssel u. s. w. die Runde gemacht und wurde allenthalben mit lebhaftem Beifalle aufgenommen, so auch in Leipzig erst vor ein paar Jahren wieder neu einstudirt.

Weniger glücklich war die 1818 componirte und 1813 mehrmals aufgeführte Oper »Benvenuto Cellini«, Text von Dr. Bethmann, deren geringerer Erfolg hauptsächlich in der Schwierigkeit sowohl der scenischen Darstellung als der vocalen Ausführung zu suchen sein dürfte.

Die Anregung des Königs Max II. bewog Lachner um 1838 nach dem Vorbilde Mendelssohn's zur Bearbeitung der alten Tragödie »König Oedipus« von Sophokles für Männerchöre und Orchester. Wir nehmen keinen Anstand, unsere Ueberzeugung dahin auszusprechen, dass in richtiger Erfassung der Aufgabe der Musik gegenüber der antiken Tragödie Lachner entschieden über seinem Vorgänger steht, während er hinsichtlich der Erhabenheit, Tiefe und Schönheit der musikalischen Ausdrucks keineswegs gegen ihn zurückgeblieben ist. In hohem Grade bedauern wir daher, dass dieses Werk ersten Ranges seit jener Zeit nicht mehr zur scenischen Darstellung gelangt ist, wenn es auch von Männergesang-Vereinen wiederholt mit entschiedenstem Beifalle aufgeführt wurde.

Lachner's jüngste dramatische Arbeit sind die um 1854 componirten Recitative zu Cherubini's »Medea«, vordienstlich durch ihr Anschmiegen an den eigenthümlichen und classischen Geist der Oper, deren Wiederaufnahme dadurch gefördert wurde, und durch die Wahrheit ihres dramatischen Ausdruckes.

Im Anschlusse an diese grossen Bühnenwerke, welchen eine nicht geringe Anzahl von Arien als Einlagen zu am Kärnthnerthore aufgeführten Opern beizurechnen ist, glauben wir nun zunächst die bedeutenderen Werke im Oratorien-Stil anführen zu sollen, nämlich die Cantate »Die vier Menschenalter« vom Jahre 1829 und das grosse Oratorium »Moses« von 1835.

Die Cantate »Die vier Menschenalter«, gedichtet von J. G. Seidl, schildert die Zustände, Empfindungen und Beziehungen des Menschen in den vier Lebensstufen als Kind, Jüngling, Mann und Greis. Das Werk kam zuerst in Wien, dann in München, Kassel und an vielen andern Orten zur Aufführung; die Ouvertüre wird als brillantes und effectvolles Concertstück noch jetzt noch oft und gern gehört. Die Kritik zur Zeit der ersten Aufführung versichert, dass der Componist sich mit diesem Werke die Bahn zum Tempel des Ruhmes geöffnet habe; sie bezeichnet den Stil als glänzend, würdevoll und correct, die Instrumentation als kräftig und höchst wirksam, die Führung der Singstimmen als naturgemäss und melodiös.

Ein höchst interessantes Werk ist das Oratorium »Moses« von Lachner's Freunde Bauernfeld gedichtet. Die erste Abtheilung schildert die Bedrückung der Juden unter Pharao und Moses' Auftreten als Befreier, die zweite die Egyptischen Finsternissen, den Tod aller Erstgeburt und Pharao's Nachgiebigkeit, die dritte den Auszug der Juden, deren Verfolgung durch Pharao und der letzteren Untergang im rothen Meere. Die durch ihre Kraft prädominirenden Chöre, die ausdrucksvollen Arien, Duette, Quartette, Märsche u. s. w., welche dieses phantasievolle Werk enthält, sind durchaus dramatisch, charakteristisch und originell, weshalb es als zu den besten Oratorien der Neuzeit zählend in Wien, München und Darmstadt, ebenso Mannheim? mit entschiedenem Beifalle zur Aufführung gelangt ist.

Auf das von Beethoven zur höchsten Blüthe entwickelte Gebiet der Symphonie wagte sich Lachner im Jahre 1828 mit seinem Erstlingswerke in Es-dur Op. 32, welchem die zweite in F-dur 1833, die dritte in D-moll Op. 41 1834, die vierte in E-dur 1835, die fünfte in C-moll (Sinfonia passionata) Op. 52 1835, die sechste in D-dur Op. 56 1837, die siebente in Form einer Elegie 1838 und die achte in G-moll Op. 100 1851 folgte.

Diese Symphonien, von denen die Mehrzahl in Partitur, Stimmen, in vierhändigem und zweihändigem Arrangement erschienen ist und die sich alle durch thematische Arbeit, Correctheit des Satzes, Reichthum der melodischen Erfindung und insbesondere einen Glanz der Instrumentirung auszeichnen, der weder von Berlioz noch von anderen Tonkünstlern der Neuzeit, so sehr sie auch in dieser Hinsicht gerühmt werden mögen, übertroffen worden ist, sind alsbald nach ihrem Erscheinen von allen grösseren Concert-Instituten oft aufgeführt und hierdurch ein Gemeingut der musikalischen Welt geworden. Den meisten Beifall errangen die dritte, welche den Anlass zu Lachner's Berufung nach München gegeben haben soll, und die fünfte; letztere wurde auch im Jahre 1835 bei dem von der Gesellschaft der Wiener Musikfreunde ausgeschriebenen Concurse unter 57 Mitbewerbern als die beste erkannt und mit dem ersten Preise gekrönt.

Nachdem Lachner mit der achten Symphonie in dieser Richtung, wie es scheint, sein letztes Wort gesprochen hatte, begab er sich nach einer in Hervorbringung grösserer Instrumental-Werke eingetretenen fast zehnjährigen Pause auf ein anderes Gebiet: er wählte die ältere Form der Suite, deren einzelne Theile bei loserem Zusammenhange eine freiere Wahl des Inhalts gestatten. Auch auf diesem Gebiete häufte er Ehren auf Ehren. Die Suiten Nr. 1—5 Op. 113, 115, 122, 129, 135 und 150, deren jede 4 bis 7 einzelne Stücke enthält, erschienen in den Jahren 1861 bis 1871; sie theilen fast ausnahmslos alle oben geschilderten Vorzüge seiner Symphonien, sie haben den Weg durch die alte Welt gemacht und den in die neue gefunden, ja sie sind sogar in der seit neuerer Zeit für manchen deutschen Componisten unzugänglichen Concert-Aufführungen von Paris eingedrungen und haben dort festen Fuss gefasst.

Insbesondere gilt dies von der Dmoll-Suite, deren Variationen einen interessanten Wettkampf der Solo-Instrumente enthalten, wobei der Marsch am Schlusse stets hinreissend wirkt. Durch die sechste Suite gab der Autor in begeistertem Schwunge seinen patriotischen Gefühlen Ausdruck, indem er mit kriegerischen Klängen die deutschen Siege von 1870 und 1871 feiert und durch kunstreiche harmonische Combination in den Trauermarsch die Melodie des Chorals »Eine feste Burg ist unser Gott« einflicht.

Mittelst der siebenten 1874 entstandenen Ball-Suite Op. 170, welche neben der Einleitung eine Reihenfolge von Stücken in modernen Tanzformen enthält, hat der hochbetagte Componist den schlagenden Beweis geliefert, dass noch ungeschwächte Kraft und jugendliches Feuer seinen Geist durchströmen und dass weder sein Melodien-Reichthum erschöpft ist, noch die modernen Tanzweisen der contrapunktischen Kunst unzugänglich sind.

(Schluss folgt.)

Berichte.

Leipzig, 1. Mai.

Ein Kirchenconcert der Euterpe? Vereins am 16. April im Vereinshause bot recht anerkennenswerthe Leistungen. Herr Frölich eröffnete dasselbe mit Buxtehude's Orgel-Fantasie in D-moll und trug später noch zwei Choralvorspiele »Schmücke dich, o liebe Seele«, »An Wasserflüssen Babylon«, sowie eine Fantasie C-moll von Bach in richtig gewählter Auffassung vor, obwohl die kleine Orgel keine grosse Mannigfaltigkeit in der Registrirung zuliess. Frl. Löwy sang in stimmungsvoller Weise eine Solo-Cantate »Widerstehe doch der Sünde« und Frau v. Herzogenberg begleitete mit Herrn Jul. Klengel

das Concert für zwei Claviere (C-moll) ganz vortrefflich vor. An Chören hörten wir sodann aus einer Geburtstagscantate Kurfürst August's III. sowie den Eingangs- und Schlusschor aus »Phöbus und Pan«. Die Ausführung war exact und gut, nur hätte man eine Verstärkung des Männerchores hauptsächlich der Tenöre gewünscht, welche den Frauenstimmen gegenüber entschieden zu schwach sind. Die Streichorchesterbegleitung zu der Cantate und den Chören war von guter Wirkung. Ausser der ersten Orgel-Fantasie stammten sämmtliche Werke von Bach. Möge der Verein der Mannigfaltigkeit wegen häufig auch noch andere Tondichter berücksichtigen und sich vor einer zu einseitigen Tendenz hüten. S. ...*)

*) Dieser Bericht ist uns von einem uns unbekannten Verfasser. Die Statuten des Bachvereins kennen wir nicht. Sollte in denselben die Aufgabe im genannten Vereine Seelen bestimmt sein, Compositionen von Bach aufzuführen, so würde der Ausschluss anderer Meister noch keine Einseitigkeit begründen. D. Red.

Nachrichten und Bemerkungen.

❀ Die zehn Concerte, welche Rich. Wagner in London giebt, finden vom 7. bis 19. Mai in der Albert Hall statt. Wagner dirigirt, Vorgeiger ist Wilhelmj. Dannreuther und Richter leiten die Proben. Die Unternehmer dieser Concerte »Wagner Festival« genannt, sind Hodge & Essex, (und es soll amerikanischen Orgeln). Anfangs hatte die Unternehmen mit beträchtlichen Schwierigkeiten zu kämpfen und man bezweifelte allgemein, dass es erfolgreich sein werde, auch lebten in den Stiftern unerfreuliche Erinnerungen auf an Wagner's früheren Aufenthalt in London und namentlich an den einer Nichte Johanna Wagner, deren Vater damals bekanntlich in einem thörichten Briefe erwartete, die ... englischen Engländer seien so weit er nicht gut als zum Bezahlen. Aber nach und nach sind diese unangenehmen Reminiscenzen verwischt und haben einer unbefangeneren Stimmung Platz gemacht, und damit ist die Theilnahme gestiegen. Es fehlt dem Componisten auch nicht an allerlei Freunden, welche mit Geschick und Takt für ihn zu wirken wissen, was man nicht von allen sagen kann. Dannreuthers hübsche Dannreuther wohl an erster Stelle, ... zum Theil auch durch seine gesellschaftliche Stellung. Derjenige aber, welcher entschieden am meisten gethan hat, um diesem »Wagnerfeste« einen möglichst grossen Erfolg zu verschaffen, ist der Geiger Wilhelmj, der ihm haben sich Seine Alle zu bedanken, wenn der Erfolg dieser Concerte zu gute kommt. Dies ist ein Selbstwiderspruch von Wagner, solche Concerte aus Opernstücken zu veranstalten, hat man auch mehrfach gesagt, aber unserer Ansicht nach ist wenig Gewicht darauf zu legen. Warum sollte es nicht geschehen? Es hängt alles lediglich davon ab, ob das öffentliche Interesse gross genug dafür ist, denn sind sie gerechtfertigt. Um die Menge der vorgeführten Stücke nebst ihrer Auswahl und Ordnung übersehen zu können, theilen wir hier das soeben uns zugehende Programm mit.

Erstes Concert, 7 Mai. I. Theil. Kaisermarsch. Rienzi (Gebet des Rienzi — Friedensmarsch — Rienzi's Anrede an die Verschworenen. Tannhäuser: Fragment des zweiten Actes — Einleitung und Auftritt der Elisabeth — Tannhäuser und Elisabeth — Der Landgraf — Einzug der Gäste in Wartburg. II. Theil. Das Rheingold: Vorspiel und Scene in der Tiefe des Rheines (bis zum Beginn der zweiten Scene vor Walhall (die drei Rheintöchter und Alberich zum Schluss Wotan) — Fragment: Loge's Meldung — Grosse Schlussscene (Wotan, Donner, Froh, Loge, Fricka und die drei Rheintöchter).

Zweites Concert, 9. Mai. I. Theil. Der fliegende Holländer: Ouvertüre — Erster Act — Introduction und erste Scene — Arie des Holländers — Duett, Daland und Holländer — Fragment des zweiten Actes — Arie des Daland — Grosse Scene der Holländer und Senta. II. Theil. Die Walküre: Erster Act (Siegmund, Sieglinde, Hunding).

Drittes Concert, 12. Mai. I. Theil. Tannhäuser: Ouverture — Der Venusberg (neu) — Grosse Scene: Venus und Tannhäuser (neu) — Wolfram's erster Gesang im Sängerkriege — Gebet der Elisabeth — Phantasie an den Abendstern (Wolfram) — Instrumental-Einleitung zum dritten Act. II. Theil. Die Walküre: Der Ritt der Walküren (Orchester) — Scene von Brünnhilde und Siegmunde aus dem zweiten Act — Grosse Schluss-Scene des dritten Actes (Wotan und Brünnhilde).

Viertes Concert, 14. Mai. I. Theil. Huldigungsmarsch dem Könige Ludwig II. von Bayern gewidmet. Lohengrin: Fragmente des zweiten Actes — Introduction und erste Scene (Ortrud und Telramund) — Zweite Scene, Elsa und Ortrud — Fragment des dritten Actes (Elsa und Lohengrin) — Vorspiel des dritten Actes. II. Theil. Siegfried: Erster Act — Vorspiel und erste Scene (Siegfried und Mime) — Grosse Schluss-Scene, die Schwertschmiede (Siegfried und Mime) — Grosses Fragment des zweiten Actes (Siegfried, Mime, Fafner und Vogelstimme).

Fünftes Concert, 16. Mai. I. Theil. Die Meistersinger: Aus dem ersten Act — Versammlung der Meistersinger, Orchester) — Pogner's Anrede — Schusterlied (Hans Sachs) — Vorspiel zum dritten Act — Meisterlied des Walther von Stolzing — Vorspiel zum ersten Act — Quintett (Eva, Walther, Sachs, David, Magdalene). II. Theil. Götterdämmerung: Grosses Vorspiel mit Scene von Brünnhilde und Siegfried und Uebergang zum ersten Act. Siegfried: Grosse Schluss-Scene des dritten Scene: Brünnhilde und Siegfried.

Sechstes Concert, 19. Mai. I. Theil. Eine Faustouvertüre. Tristan und Isolde: Grosses Fragment des zweiten Actes. Isolde, Brangäne, Tristan, Marke und Melot — Vorspiel und Schlussscene (Isolde's Liebestod und Verklärung). II. Theil. Götterdämmerung: Dritter Act (die drei Rheintöchter, Siegfried, Hagen, Gunther, Gutrune, Brünnhilde).

Bei der erregten Theilnahme, mit welcher die Engländer den russisch-türkischen Krieg verfolgen, hängt der äussere Erfolg solcher Concerte zum guten Theile von dem Zufalle ab, ob sich in den nächsten Tagen die Kriegsgefahr auch auf England erstreckt. Ist dies nicht der Fall, was wir glauben, so wird man uns in etwas ruhiger musikalischen Genüssen nachgehen und die gebotene Gelegenheit gern ergreifen, um wenigstens auf diese Weise, in der Form von Concerten, einen grossen Theil der Producte eines Tonmeisters kennen zu lernen, der auch in England dem ungewöhnliche Theilnahme erweckt hat.

❀ Händel-Ausgabe. Von Händel's Werken, herausgegeben durch die deutsche Händelgesellschaft, werden in diesen Tagen abermals zwei Bände versandt, Band 31 und 30, enthaltend die Opern Scipio und Alessandro. Beide kamen im Jahre 1726 in London zuerst auf die Bühne. Die Opern werden der Reihe nach in chronologischer Folge herausgegeben; die genannten Werke bilden bereits die 17te und 18te Oper, die sämmtlich hiermit zum ersten Mal vollständig in Partitur gedruckt sind mit Ausnahme von Ottone, welcher erst in einer der nächsten Jahreslieferungen nachkommen kann. Trotz des erheblich gestiegenen Kosten für Stich und Druck sowie für alle sonstigen Arbeiten zur Herstellung dieser Werke ist weder der Jahres-Subscriptionspreis von 60 Mark erhöht, noch der Umfang der Publication vermindert. In den letzten Jahren sind regelmässig vier Bände erschienen. Wenn es in dieser Weise fortgehen kann, ist Aussicht vorhanden, das Unternehmen in 8 bis 11 Jahren völlig zu Ende geführt zu haben.

❀ Mozart-Ausgabe. Die Subscribenten sind vielleicht schon ungeduldig geworden, dass der bereits für Mitte Januar versprochene Requiem noch immer nicht in ihren Händen ist. Wir beeilen uns daher ihnen mitzutheilen, dass die Ausgabe unmittelbar bevorsteht oder vielleicht schon erfolgt ist. Die fertige Exemplar liegt uns bereits vor (96 Seiten Folio, schön hergestellt, zu dem billigen Preise von 1 Mark. Es ist von Brahms herausgegeben und wird einer baldmöglichst einer eingehenden Beurtheilung unterzogen werden. So viel lässt sich aber schon im Voraus sagen, dass wir hiermit die erste wirkliche Ausgabe von Mozart's letzter und grösster Kirchencomposition erhalten haben. Die Verzögerung derselben ist lediglich veranlasst durch kritische Bedenken, die sich bei der Abendlichkeit der Entstehung des Werkes wie der vorhandenen Quellen hier aufnahme und in's Reine gebracht werden mussten. Ihre gründliche und, wie wir hören, befriedigende Erledigung wird erst auch auf die übrigen Compositionen, die in diesen Kreis gehören, vortheilhaft rückwirken, sowohl was die einheitliche Behandlung wie die beschleunigte Publication derselben anlangt. Die Subscribenten auf diese herrliche Ausgabe dürfen also überzeugt sein, in jeder Hinsicht das zu erhalten, was die Ankündigung ihnen verheissen hat.

❀ Burns-Album. Kittner's Sammlung von Volksliedern aus Schottland, Irland und Wales, die früher hier eingehend besprochen wurde, hat aufkürzlich in einem Burns-Album ihren Abschluss gefunden. Wir machen auf dasselbe vorläufig aufmerksam; es erschien in vier Heften bei J. Rieter-Biedermann à 1 Mark und enthält einhundert Lieder in Balladen des grossen Dichters mit den schottischen National-Melodien für eine Singstimme nebst Clavierbegleitung. Das Schönste, was in Schottland seit langer Zeit gesungen wurde, ist hier vereinigt, denn Burns bildet den Mittelpunkt des schottischen Gesanges; er war aber unseres verhältnissmässig wenig von seinen Liedern mit Musik in Deutschland bekannt.

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 10. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Allgemeine

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur Friedrich Chrysander.

Leipzig, 16. Mai 1877. **Nr. 20.** XII. Jahrgang.

Die Aufführungen Händel'scher Werke im Krystallpalast bei London

(Händel Festivals.)

(Schluss.)

Eine gleiche Unbefangenheit und Tiefe des Wissens, wie bei der Abhandlung der Händel'schen Opern, bekundet der Verfasser des Programmbuches in dem, was er unmittelbar darauf über Händel's Instrumentation vorträgt.

Hierüber sagt er: »In der Vertheilung des Singstimmen und in der Orchestration zeigen Händel's Opern einige Eigenthümlichkeiten, welche ebenfalls zu manchen seiner Oratorien gehören. In seinem Orchester fehlten manche Blasinstrumente, beides von Holz und Blech, deren sich alle Componisten der Gegenwart bedienen. Er hatte keine Clarinetten und sehr selten Posaunen. Andererseits umfasste es zweierlei Arten Saiteninstrumente, deren Gebrauch und selbst deren Kenntniss mittlerweile verschwunden ist. Unter diesen war die Viola da gamba, ein Instrument von welchem kaum nöthig zu sagen ist, dass es zu der Familie der Violine gehört, und die Theorbe, eine Art Contrabass-Laute. Händel's Instrumentation also genau so bewahren, wie er sie geschrieben hat, würde gleich sein einer Aufführung derjenigen Stücke auf dem Harpsichord, welche zwar für das Harpsichord geschrieben, aber auf einem modernen Piano weit wirksamer sind.« (S. 6—7.)

Das zuletzt angeführte Beispiel ist in der That so mühlig, wie es für die verthei digte Sache nur gewünscht werden kann. Unsere beständige Klage bei allen Versuchen, die reichen Schätze der alten Clavier-Literatur wieder einigermassen erklingen zu lassen, ist eben die, dass das rechte Instrument fehlt, weil die Vorzüge des jetzigen Claviers beim Vortrage der vorhundertjährigen Stücke in Nachtheile sich verwandeln; und unsere Hoffnung gleicht nur, dass die zu hoher Geschicklichkeit gelangte moderne Instrumentenbau auch noch lernen werde, wieder die Instrumente der verschiedenen musikalischen Perioden zu reconstruiren, nicht als antiquarische Copien, sondern als lebensfähige Tonkörper. Diese Hoffnung würde allerdings noch lange ein frommer Wunsch bleiben müssen, wenn es den Agenten gelingen sollte, die Ueberzeugung von der Vortrefflichkeit unseres Pianoforte auch für die ältere Musik allgemein zu machen. Wir besorgen dies nicht. Indess ist obschon das angeführte Beispiel lediglich für einen Versuch, eine hinfällige Sache durch allerlei scheinbare Stützen noch eine zeitlang zu halten. In dieser Hinsicht bemerken wir sogar schon einen gewissen Fortschritt, denn aus den jetzigen Entscheidungen, mit welcher dem Componisten das Recht abgestritten

XII

wird Herr im eignen Hause zu sein, klingen schon die inneren Zweifel hervor. Früher liess man sich in Erörterungen über diesen Punkt überhaupt nicht ein; der jeweilige Taktschläger be- und verarbeitete den alten Meister, und was er that und wie er es that, damit waren die Uebrigen einverstanden. Höchstens wurde rühmend bemerkt, dass Mozart mit seiner Bearbeitung der Messias dem Werke die Krone aufgesetzt habe — »the crowning glory« nannte Jemand in einem Krystallpalast-Programm diese Bearbeitung; auch aus Mendelssohn wurde gewöhnlich bei solchen Gelegenheiten wegen seiner Orgelbegleitung zu Israel eine artige Verbeugung gemacht. Signor Costa als General-Taktschläger schrieb damals seine Stösse von Bearbeitungen mit denen er dem eben Meister resolut oder die Arme griff, höchst sinnvoll, wie schon ein einziges Beispiel zeigen kann. Im zweiten Concerte des Gedächtnissfestes 1859 kam nun auch der Todtenmarsch aus Saul zur Aufführung. Heftige dumpfe Stösse machten sich vernehmlich. »Was ist das?« fragte Frau Lind-Goldschmidt, welche zuhörte, »das sind die Kanonen, welche den Marsch begleiten.« Ah so! Nun Kanonen als Zusatz-Instrumente zu diesem Musikstücke sind allerdings eine superbe Idee. Händel schrieb es für den gefallenen König eines geschlagenen Volkes, welches elend am Boden lag. Er hielt es so tief wehmüthig und klein, dass er in dem ganzen Satze nicht ein einziges Mal zum Forte sich aufschwang. In Samson wiederholte er den Marsch und machte dadurch den musikalisch geistigen Sinn desselben noch deutlicher. Bis zum Fortissimo hat man ihn längst in englischen Aufführungen gesteigert, veranlasst durch den alltäglichen Gebrauch dieses Marsches bei pomphaften Begräbnissen; aber Herrn Costa blieb es vorbehalten, Kanonen zu Saul's und Samson's Zeit zu erfinden und damit dieses edle Trauerlied in ein gemeines militärische Strassenmusik zu verwandeln. Nicht bei allen Bearbeitungen des genannten Herrn ist die verletzende Entstellung so in die Augen fallend, wie bei diesem Stücke, aber im Wesentlichen bleiben sie sich überall gleich. Und dieser gewöhnliche Unfug, der in solcher Unbefangenheit verübt wurde, soll nun nicht mehr gelten? die Notenstapel sollen in's Feuer wandern müssen, oder höchstens als schätzbares Material aufwendiger Verirrung erhalten bleiben können? Es war doch so schön und alle Welt damit einverstanden, die Zeitungen haben so manches gesagt! Auch der gewonnene Stand und Name hängt zum guten Theile daran. Kein Wunder also, dass man zu retten sucht, was früher als dauernder Besitz galt. Aber eine schlechte Sache ist eben dadurch so schlecht, dass sich keine gute Gründe für sie auffinden lassen.

Was übrigens so unschuldige Verstellungen von Händel's

Instrumentation bei, wie unser Programm-Verfasser, von dem sollte man meinen, er bleibe besser zu Hause. Aber es ist leider wahrscheinlich, dass er im Namen einer grossen Menge spricht. Wenn Händel keine Clarinetten hatte, so bedeutet dieses, dass er sie nicht nöthig hatte; das Instrument war schon zu seiner Zeit in London bekannt. Er probirte gern Neues, ohne darauf erpicht zu sein, und griff auch gelegentlich auf ältere Instrumente zurück, wovon seine Partituren Beispiele enthalten, freilich im Ganzen nur spärliche; denn die Eigenthümlichkeit und der Charakter seiner Instrumentation besteht eben darin, dass die gebräuchlichsten Grundinstrumente in der einfachsten Führung und Behandlung so ausführlich zur Verwendung kommen, wie bei keinem andern Componisten. Seine Art, die Instrumente und die menschlichen Stimmen zu behandeln, ist durchaus gleich; beides passt zusammen, die Aenderung des Einen stört sofort das Gleichgewicht des Andern, die Vereinigung von Beiden erweckt erst die Gesammtharmonie. Daher ist es auch so gefährlich, Händel zu bearbeiten, was freilich keiner von denen bedacht hat, die sich durch die anscheinend dünne und kahle Einfachheit seiner Instrumentation anlocken liessen. Man glaubte, auf Händel's Farbengrund könne der ganze Mischmasch der neueren Schildereien Platz finden, wie man noch bis vor hundert Jahren glaubte, die Malereien der Italienischen Zeit wären durch moderne Pinsel einer Verbesserung fähig.

Unser Programm-Verfasser sagt, Händel habe die Viola da gamba und die Theorbe benutzt, — nicht, wie es wirklich der Fall war, gelegentlich und zwar so selten, dass es eigentlich garnicht in Betracht kommen kann, sondern er drückt sich so aus, als ob wir jenen ungebräuchlichen Instrumenten in jedem Werke, ja fast in jedem Satze hin und her begegneten, gleich den Violinen, Oboen und Fagotten. Derartige Behauptungen lassen auf eine ebenso geringe Sachkenntniss schliessen, wie die darauf gebauten Schlüsse auf Einsicht und Aufrichtigkeit. Eben die natürliche Einfachheit, das Vorherrschen des grundmässig Normalen bürgt dafür, dass Händel's Instrumentation sich mit seinen Werken fort und fort behaupten wird.

Weiterhin wird uns erzählt, dass in Händel's Opern wie in denen seiner Zeit die Hauptpersonen von Castraten gesungen wurden und dass man an Tenore und Bässe in jenen Tagen kaum dachte (p. 7). Jene Täuschung einer abweichenden Stimmenvertheilung im Allgemeinen zugegeben, dürfen wir doch fragen: Zu welchem Zwecke wird diese Thatsache denn gerade bei Händel hervorgehoben, der grosse Charaktere und eine grössere Anzahl von Meistergesängen für Bässe componirt hat als irgend ein anderer Componist, und von welchem das vollendetste Duett für zwei Bässe herrührt, welches jemals geschrieben wurde? Ein langes Vorwort ablassen, um denjenigen Meister, welchem man die Reputation nebst Hunderttausenden in baar verdankt, in seinen werthvollsten und eigenthümlichsten Productionen herunter zu setzen, ist doch eine sonderbare Politik; von Dankbarkeit wollen wir nicht reden, obwohl die, so Händel's Brot essen, nachgerade gelernt haben sollten, auch auf anständige Weise sein Loblied zu singen.

Diesem Excurs über die Opern schliessen sich so als Brief von Händel nebst Nachrichten über Sänger-Anwerbungen für die Oper, womit mehrere Seiten gefüllt werden. Zu welchem Zwecke? Vielleicht um p. .. die Bemerkung anzubringen, dass Händel nun auch Opern von Porpora und Hasse aufführen liess? Dies waren aber gerade die Componisten, welche seine Feinde verschrieben hatten, um gegen ihn aufzutreten, was auch geschah. Es ist närrisch genug, dass man jetzt angemuthet wird zu glauben, ein Händel habe die Opern seiner bezahlten Gegner selber über die Taufe gehalten.

Nachdem wir mit p. .. den lehr- und kenntnissreichen Excurs über Händel'sche Opern endlich überwunden haben, empfängt uns die Versicherung: »Aber es ist jetzt unzweifelhaft, dass er als Componist von Oratorien den Händel in diesem Lande gekannt ist.« Aber wir beruhigen uns dabei mit der Versicherung, dass dieses nicht Händel's Schuld ist. Dann heisst es weiter: »Seine grossen geistlichen Werke werden sicherlich in England mit einer Vollkommenheit aufgeführt, welche ihnen nirgends anderswo gesichert ist.« (p. 11.) Diesen prahlerischen Worten würden wir lieber nicht widersprechen. Denn unzweifelhaft ist ja, und von uns auch bei jeder Gelegenheit hervorgehoben, dass England in der Praxis Händel'scher Werke noch fortwährend Vieles besitzt, was uns zum Muster dienen kann. Dies ist doch auch sehr natürlich. Eine Praxis wie die Händel'sche, fast hundert Jahre an demselben Orte fortgesetzt, hinterlässt Spuren, die unvertilgbar sind. Da ist zunächst die grosse Werthschätzung des ganzen Gebietes von der hohen Stelle aus, auf welche Händel sein Werk vor die Augen der grossen Nation errichtete, die dieser Musik so gut kennen. Was sind auch ... so lässt sich nicht wieder auf die gewöhnliche Fläche herunter bringen. Gebirge kann man wohl umgehen, aber nicht abtragen. Da ist dann ferner die Vertheilung der Einzelnen in diesen Werken, das richtige Verhältniss zwischen Solo- und Chorgesang und Orchesterbegleitung, welches auch in der sehr abweichenden Praxis einer späteren Zeit niemals ganz verloren gehen kann. Und in England ist es nicht verloren gegangen, wenn auch schon erheblich geschädigt. In der Schätzung der Nation nimmt das Oratorium oder die *Sacred Music* noch immer den ersten Platz ein. Mit der Bewahrung des richtigen künstlerischen Verhältnisses steht es indess weit weniger gut. Das Händel'sche Orchester ist in England schon seit geraumer Zeit so gänzlich zerrüttet, dass man Mühe hat, noch einige treue Reste des Ursprünglichen zu erkennen. Eine Aenderung hierin steht nicht zu hoffen, so lange dort noch Loblieder auf »Bearbeitungen« gesungen werden. Vielmehr, der Schade wird weiter fressen. Bisher war das Verhältniss der Sänger zu einander dort leidlich gut, man konnte es sogar musterhaft nennen, verglichen mit dem, was wir uns in Deutschland bei der Aufführung Händel'scher Oratorien mussten bieten lassen. Der Chor erdrückte und verfinsterte nicht Alles, die Solisten traten glänzend hervor, fanden enthusiastische Hörer und rauschenden Beifall gleich den schönsten Cäcilien. Auch war es selbstverständlich, dass die allerbesten Stimmen dem Oratorium dienstbar gemacht wurden, mochte ihnen bisher diese Kunstart wegen der englischen Sprache auch gänzlich unbekannt geblieben sein. Dies alles ist echt händelisch und hat sich seit seiner Zeit traditionell fortgepflanzt.

Jetzt soll es noch hierin anders werden, oder vielmehr es ist schon anders geworden. Dies ist wesentlich die That der Krystallpalast-Aufführungen, denen die Sacred Harmonic Society fleissig vorgearbeitet und sonstige Massenaufführungen in der Londoner Albert-Hall und an anderen Orten helfend zur Seite gehen. Den Niedergang des Sologesanges in diesen neueren Aufführungen hat man auch wohl empfunden, aber mehr nur gethan als hier eingestanden und nirgends, so viel wir wissen, in der Presse einen energischen Versuch gemacht, dem Schaden zu steuern. Es war eben charakteristisch für unsere Zeit; er fand im Publikum eine wohlfeile ... seinem Geschmacke und in seinen Ansichten ebenbildlich von einer früheren Höhe absank. Da war es kein Wunder, dass derselbe als Anhänger auftrat. Man wollte uns sogar glauben machen, die Soli im Krystallpalast seien schön gewesen, obwohl sie kaum in Betracht kamen. Die Schönheit und die eigenthümliche Wirkung des Sologesanges beruht darauf, dass eine einzelne Persönlichkeit zu uns spricht. Diese wollen wir nun aber auch voll und ganz, also in möglichster Nähe hören; die Töne sollen hervorquellen und uns berühren

gleichsam wie der warme Hauch des Lebens; nur dann ist der rechte Eindruck möglich. Die Solos der Riesenaufführungen klingen aber so dünn und blass, so ins Luftige verflüchtigt, dass von den Aeusserungen einer lebenswarmen Persönlichkeit nicht mehr die Rede sein kann. Man singt deshalb auch nur Vorliebe was man bereits auswendig weiss. Und man wählt am liebsten Werke, bei denen die Chöre so sehr dominiren, dass die Solisten sich ihrer Aufgabe nur ungern entziehen. Dass dennoch die ersten Kräfte des Gesanges dabei mitwirken, kommt lediglich von dem hohen Ansehen, in welchem das Oratorium noch immer bei der Nation steht; die Mitwirkung darin ist deshalb unter allen Umständen höchst ehrenvoll.

Eine ganze Reihe von Werken ist hierdurch von der Aufführung ausgeschlossen, ein Schade den wir um so grösser anschlagen, weil es gerade diejenigen Werke sind, an denen ein altes Unrecht gutzumachen ist und von deren Kenntniss eine unbefangene Würdigung Händel'scher Kunst abhängt. Von ihnen allen heisst es nun einfach: sie sind nicht mehr aufführbar. Wir wissen also jetzt den Grund, warum nicht. Freilich lässt sich sind diese Werke nicht aufführbar, aber das erkennt und sagt Niemand; der Makel soll nicht an gewissen Instituten und Unarten unserer Zeit haften, sondern an den grossen Werken. Eine Zeitlang mag diese Verdrehung noch als Ehrenzeugniss erhalten, aber endlich wird man die Täuschung doch erkennen.

Sollen jene — und im Grunde alle — Werke aufführbar sein, so müssen sie individuell vorgestellt werden. Hierzu sind Charaktere erforderlich und nicht Massen allein. An Stimmen, dazu geistig wie leiblich begabt, fehlt es in London nicht; es waren immer grosse Sänger für diesen Zweck vorhanden und wo haben früher auch Bewundernswerthes geleistet. Sie würden es noch jetzt thun, aber die übermässigen Räume verschlingen den besten Theil ihrer Kunst: die Aeusserung des Persönlichen. Wäre dies nicht der Fall, so würde bei der Armuth der gegenwärtigen Production ein Dutzend Werke von Händel schnell wieder aufleben und die Hörer verwundert fragen lassen, wie es nur möglich war, dass so etwas so lange ruhen konnte. Jetzt freilich hat es damit seine guten Wege; auch in England giebt man sich den Anschein, das zu verachten, was man nicht bewältigen kann, man wendet sich zu dem von Herrn Fred. Miles erfundenen Schimpfnamen, nach welchem Händel ein »Marinist« sein soll, und schreibt Vorreden zu Aufführungs-Programmen, in welchen man denselben Meister heruntersetzt, dem man doch allein Alles verdankt.

Der hierdurch angerichtete Schade wirkt nothwendig auf die Schätzung des Oratoriums im Allgemeinen zurück, und dies eben ist die Thatsache, welche die ernsteste Berücksichtigung verdient. Es ist unmöglich, dieselbe in ihrer Bedeutung zu überschätzen. Wenn das englische Publikum das Oratorium auf der Höhe, welche es bisher bei ihm einnahm, nach und nach in eine grössere Ferne rückt und dadurch in die einzelnen Züge seiner wahren Gestalt unsichtbar wird, so ändern sich damit alle musikalischen Verhältnisse. Je mehr das Oratorium zurück tritt, desto beherzter treten Instrumentalmusik und Oper in den Vordergrund. Man kann auch sagen: der alte Meister neigt sich am Horizonte und neuere steigen daran empor. Schon seit längerer Zeit ist es selbst in England Mode geworden, Beethoven höher zu stellen, als Händel; neuerdings kommt nun noch die Bühnenmusik oder das sogenannte musikalische Drama hinzu, welches auch in England verschiedenen Leuten den Schlaf raubt. Die Priorität Beethovens war dort dem Musiker wie dem Kritiker seit längerer Zeit geläufig; die ganze Bildung entsprach einem solchen Glaubensbekenntnisse. Ueber die Abschätzung zweier Meister nach Rücksichten persönlichen Geschmackes war man längst hinaus; man suchte den Ansicht eine objectiv historische Grundlage zu

geben und ordnete demgemäss die verschiedenen Entwicklungsepochen der Musik. Dabei fiel denn für Händel's Zeit der absonderliche Titel »Uebergangsperiode« ab. Man kann seine Zeit gewiss verschieden benennen, aber eine Uebergangsphase darin zu finden, dazu gehört allerdings eine seltene Spürkraft, denn alle diejenigen, welche einer unbefangenen Empfindung fähig sind, werden unmöglich darauf gerathen. Wie sollte ihnen auch einfallen, den Mann zu einem Uebergangler zu stempeln, der mit zweifelloser Gewissheit so lange Zeit Allen, auch den Besten neben ihm, als der Erste gegolten hatte? Man mag allerdings auch den Weg über den Chimborasso einen Uebergang nennen, aber im gewöhnlichen Verstande verbindet man doch einen anderen Begriff mit diesem Worte. Wenn man sich Händel's Kunst nur erst wieder nahe bringt, dann werden die Irrlehren von einer uns schon sehr fern liegenden Uebergangszeit gar bald schwinden. Dies ist aber zur Zeit drüben nicht möglich, hauptsächlich deshalb nicht, weil seit längerer Zeit im Musikalischen eine leitende Persönlichkeit fehlt; was England jetzt bietet, ist das Product rathloser Zerfahrenheit. Aus diesem Grunde müssen wir ihm auch den oben in der Form des Selbstlobes geltend gemachten Vorzug bestreiten, Händel's Werke in einer Vollkommenheit zur Aufführung zu bringen, der die übrigen Länder nichts Aehnliches an die Seite setzen können. In Deutschland ist bei weitem noch nicht Alles wie es sein sollte und mit geringer Mühe auch wohl sein könnte, aber die Werke im Ganzen gelangen bei uns bereits vollkommener zur Aufführung, als zur Zeit in England.

Wenn der Programm-Schreiber fortfährt, eine gleiche Vollkommenheit für die Ausführung der Krystallpalast-Concerte in Anspruch zu nehmen, so kann man seinen Worten gewissermassen beistimmen, denn Alles was die äussere Einrichtung betrifft, ist makellos und an keinem zweiten Orte in gleichem Maasse vorhanden. Mehrere sind die Aufführungen im Laufe der Jahre natürlich noch besser geworden, weil bemerkte Mängel bei der folgenden Wiederholung abgestellt wurden. Aber weiter als auf das äussere Arrangement erstrecken sich die nach und nach gemachten Verbesserungen nicht; wenn der Verfasser in jeder Hinsicht eine zunehmende Vervollkommnung erblickt, so täuscht er sich und Andere. »Die künstlerischen Resultate wurden mit jeder dieser dreijährigen Wiederholungen besser« sagt er S. 10. Von den pecuniären darf er es wohl behaupten, weil die Einnahmen in den letzten Jahren stiegen. Aber der Abfall bei den künstlerischen Resultaten würde sich noch grösser zeigen, wenn es möglich wäre, diese ebenfalls in Zahlen vorzuführen; sie sind den pecuniären umgekehrt gleich. Was man den Riesenconcerten Löbliches nachsagen kann, betrifft lediglich Arrangement und Organisation. Die musikalischen Kräfte sind für diesen Zweck in England besser organisirt als anderswo, und ihre Leitung in Costa's Hand ist eine solche, dass auch der gewiegteste Dirigent noch Manches davon wird lernen können. Der grosse Raum, welcher bei den ersten Aufführungen nach allen Seiten offen war, ist nach und nach so eingeschlossen, wie es sich für die Akustik am vortheilhaftesten zeigte; die Aufstellung der Sänger und Spieler hat ebenfalls mit den Jahren einige Aenderungen erfahren und darf jetzt wohl als ein Muster dafür gelten, wie solche Tonmassen in einem so riesigen Raume am besten zur Geltung gebracht werden können. Das Alles versteht sich eigentlich von selbst, ist aber immerhin ein Lob. Wenn indess unser Verfasser dasselbe dahin steigert, dass durch diese Aufführungen nicht nur »der Ruf Englands als einer musikalischen Nation erhöht«, sondern auch »der ganzen Welt gezeigt« sei, »wie Händel's Oratorien aufgeführt werden mögen, um für die grösste Zahl von Hörern die eindrucksvollste Aufführung zu sichern« (S. 13), so scheint mir doch, dass die Palast-Aufführungen etwas Anderes noch viel deutlicher gezeigt haben, nämlich dieses, dass Alles seine Grenzen

hat selbst die Aufführung derjenigen Werke, welche bei der Grossartigkeit und Erhabenheit ihrer Compositon eine besonders Ungleichliche gesteigerte Massenbesetzung zulassen. Die Einzigkeit der Händel'schen Werke für diesen Zweck hat sich hierdurch als eine höchst merkwürdige Thatsache herausgestellt. Nach den unerwartet gelungenen Aufführungen von 1857 und 1859 nahm man Haydn's Schöpfung und Mendelssohn's Elias vor, Werke also, die dort die allgemeinste Popularität besitzen; aber an diesen grossen Wänden erschienen sie seltsam klein, und weitere Versuche unterblieben. Wären dagegen diese Versuche nach Wunsch ausgeschlagen, so würden wir alljährlich Musikfeste im Krystallpalast erhalten haben, von den verschiedensten Meistern, Programmen sagt freilich nichts davon. In unseren Augen ist durch diese Bestätigung der Ausnahmestellung, welche Händel's Werke einnehmen, nur bewiesen, dass seine Musik eine über die Grenzen getriebene Steigerung in der Besetzung länger aushalten kann, als die anderer Meister; wenn wir die Componisten der mehrstimmigen Kirchenstücke des 17. Jahrhunderts ausnehmen, mit denen der Krystalpalast aber noch keine Versuche angestellt hat. Nachtheilig wirken die Aufführungen im Grossen und Ganzen auch auf seine Werke; solches auseinander zu setzen, war der Zweck dieser Zeilen.

Chr.

Opern in Turin Anno 1705.

Zu Ende des vorigen Jahrhunderts und später befand sich eine glänzende Oper in Turin, aber von ihrem äusseren Dasein sind wenige Spuren in der Geschichte geblieben. Wenn man den unten stehenden Bericht über ihre hohe Vollkommenheit schon zu Anfang des 18. Jahrhunderts liest, so muss es Verwunderung erregen, dass eine solche Pracht gänzlich der Erinnerung entschwinden konnte. Die Ursache wird wohl zu suchen sein in der Mittelstellung zwischen zwei Hauptgebieten, welche Turin einnahm. Denn wo die Hauptstrassen bleiben dauernd im Gange, die Zwischenwege werden nach und nach verschüttet, wenn sie auch zeitweilig noch so bequem und anmuthig hergerichtet waren. Turin war eine solche Station, belegen zwischen Italien und Frankreich, an den Eigenthümlichkeiten beider Länder theilnehmend, sie unter einander verbindend und die eine nach den Vorschriften der andern gestaltend. Aber diese Vereinigung des besonderartigen zweier Nationen war nur das Product eines individuellen Willens und Geschmackes, nicht das Ergebniss einer eigenartigen Verbindung, die etwas Neues zu wege bringt. Der Herzog hatte italienische Sänger, wie sich bei einem italienischen Publikum von selbst verstand, daneben aber ein mit französischen Musikern besetztes Orchester, wodurch alles schon eine Haltung erhielt, welche von der in Venedig und andern rein italienischen Städten erheblich verschieden war. Ausserdem hielt Seine Hoheit darauf, dass die Sänger ihre Arien »ungezwungen« d. h. nach französischem Regelzwang, nicht aber in gewohnter Ungebundenheit vortragen. Es war mit einem Worte eine italienische Musik im französischen Kleide. Nun lebte aber die Muse Italiens in der Ungebundenheit; dies war das Element, welches fort und fort die schönsten Früchte erzeugte. Ungebunden in den Versen, den Stoffen, den Scherzen und Possen, dem Vortrage der Gesänge mit allerlei momentan erfundenen Ausschmückungen, der Execution der Begleitung, die ebenfalls niemals bei Wiederholungen zweimal dieselbe blieb. Was half es, dass der Herzog Aufführungen zeigen konnte, mit welchen die Pariser nicht zu vergleichen waren und gegen welche die sorglosen italienischen Stücke in Venedig wie Stegreifspiele erschienen, der Weg führte doch nicht über Turin, sondern nach wie vor über Venedig und Paris. Ein gewisser Einfluss der piemontesischen Hauptstadt auf den Gesangsweise ist allerdings anzunehmen, denn in jenen Jahren befand sich die Pariser Singbühne in einem ziemlich kläglichen Zustande. Für Lully war noch kein Ersatz gefunden, und der lange spanische Erbfolgekrieg entzog ihr das öffentliche Aufmerksamkeit; so griff man nothwendig zu den italienischen Hülfsmitteln, welche für die Turiner Aufführungen sehr anregend wurden. Unter der Regentschaft kam sie wieder ins rechte in Gang, mehr aber noch wiederholt italienische Quellen in sich auf, bis mit Rameau ein neuer Wendepunkt eintrat.

Glänzende Hoftheater, wie das unten beschriebene in Turin, waren damals an mehreren Orten vorhanden, in Italien wie in Deutschland; am nächsten liegt es, an Hannover zu denken, wo ebenfalls der italienische Gesang von einem französischen Orchester getragen wurde; auch die Opernpracht dieses Ortes wäre vergessen, wenn nicht das Genie Steffani's und der Durchgang des Gottlieb Händel durch diesen Kreis dieselbe bleibend sichtbar gemacht hätte.

Der nachfolgende Bericht steht in einer Schilderung der Stadt Turin, welche die in Hamburg erschienene Zeitschrift »Historische Remarques« 1705 veröffentlichte und lautet:

»Was die Opern und Comödien zu Turin anlanget, so werden dieselben die ganze Woche durch gespielet, und kann ein Frembder, wenn er nur etwas ansehnlich ist, umsonst herein kommen. Man hält sie vor die schönsten in der ganzen Welt, und kommen die Französische mit diesen in keine Vergleichung. Der Herzog ist ein so grosser Liebhaber davon, dass er unterweilen 80 bis 100000 Reichsthaler an Unkosten daran soll gewendet haben. Er lässet die fürtrefflichsten Sänger und Sängerinnen aus Italien berufen, welche nicht allein die schönsten Stimmen haben, sondern auch dergestalt beschaffen seyn müssen, dass sie alle Passionen mit den eigentlichsten ausdrucken und vorstellen können, welches sonst nicht leicht in einer Person anzutreffen ist. Die Grafen und Ritter vom Hofe tanzen die Balle und den Eingang der Comödien, wobey die Französische mit ihren Violinen und Hautbois sich tapfer hören lassen. Die Machinen sind sehr prächtig, schön erleuchtet und mit den sinnreichsten Erfindungen gezieret, wobey die Wolken, Sterne, Comoten, das Chaos, das auf der stürmenden See hinfahrende Schiffe, die Wunder-Brunnen, Sirenen, Tritons, die Göttin Diana auf einer grünen Wiesen, oder in einem angenehmen Thier-Garten, die Götter Mars, Phoebus, nebst den brennenden Pferden, da jene aus dem Himmel fahren, und diese aus dem Abgrund hervor steigen, so natürlich repraesentiret werden, dass sich zu verwundern. Es gehet auch in denen Opern zu Turin sehr ordentlich zu, indem ein jeder einen besondern gemachlichen Sitz, es sey in der so genannten Parterre oder in denen Loges bekommet, und gibt der prächtige Hof, welcher mehrentheils mit Cavallieren besetzet wird, dem ganzen Schauplatze einen so herrlichen Glanz, dass man in allen Orten nichts anders als Schönheiten zu Gesichte kriegt. Die Herzoglichen Leib-Wachten stehen mitten unter denen Zuschauern, und machen, dass ein jeder mit entblössten Haupte still und ruhig sitzen bleiben, da sonst in andern Italiänischen Städten ein grosses Getös sowohl mit den Händen als mit Rufen, welches gemeiniglich alsdann geschiehet, wann die Sängerinnen ein geistlich [?] Stück anfangen. Es müssen auch zu Turin die italiänischen Melodeyen, aus des Herzoglichen Befehle, welcher die Music sehr wohl verstehet, nach der Französischen Manier ungezwungen gesungen werden, und mit keinen zweydeutigen unnöthigen Worten, Narrenpossen und groben unflätigen Bauer-Liedern, was so öfters zu Venedig geschiehet, untermischet seyn. Inmittelst ist die Gewohnheit zu Turin, dass einige zu Ende der Opera an dem Opern-Hause stehen bleiben, und ihre

Messung wie ihnen selbige gefallen offenherzig heraus sagen » (Der Historischen Remarques über die neuesten Sachen in Europa Siebender Theil auf das M D CCV. Jahr 4. No 31 vom 25 August S. 233—240.) Chr

Franz Lachner

(Geschrieben zu seinem 75 Geburtstag

(Schluss.)

Blicken wir nun auf das ungemein ausgedehnte Gebiet der Kammermusik das von den Classikern des achtzehnten und des ersten Hälfte des gegenwärtigen Jahrhunderts mit einer Unzahl der schönsten Geistesblüthen geschmückt worden ist jedoch von den tonangebenden Grössen der Neuzeit entweder nur mit geringem Glücke betreten oder aus guten Gründen gänzlich gemieden wird, so finden wir auch auf diesem unseren Meister vom Beginne seiner Laufbahn bis auf die Gegenwart mit den rühmlichsten Erfolgen thätig

Ein Nonett von 1827 ein Octett Op 156 von 1850 ein Septett von 1841 eine Serenade und eine Elegie für 4 bezw 5 Violoncelle Op 29 und 160 von 1820 und 1831 zwei Quintette für Clavier mit Streich-Instrumenten Op 139 und 145 von 1868 zwei Quintette für Blas-Instrumente von 1840 und 1847 ein Quintett für Streich-Instrumente Op 121 von 1833 sechs Streich-Quartette Op 75—77 120 164 und 173 aus den Jahren 1843—1849 mehrere Trios und Duos für Clavier- und Streich- oder Blas-Instrumente geben Zeugniss von der Vielseitigkeit und Unerschöpflichkeit ihres Urhebers und sind grösstentheils im Drucke erschienen für Freunde dieser Gattung eine reiche Quelle des Genusses.

Hieran reiht sich eine nicht unbedeutende Anzahl von Clavier- und Orgel Compositionen erstere zu 2 und 4 Händen darunter die Sonaten und Notturnos älterer Zeit Op 20 21 25 40 und 35 die gegenwärtig im Drucke befindlichen Orgel-Sonaten Op 174—176 dann zahlreiche Rondeaux Scherzi Variationen Märsche Fugen und andere kleinere Stücke welche von 1823 bis 1870 entstanden sind und die niemals dem Virtuosenthume sondern stets nur dem Genius edler Musik huldigten

Indem wir es unterlassen der wenigen von Lachner componirten Concerte für die Harfe und andere Instrumente besonders zu erwähnen, wenden wir uns zu dessen Schöpfungen im Bereiche der Vocalmusik

Als Hauptgrundzuge gewahren wir auch hier reiche Melodik interessante Harmonisirung Sangbarkeit Vermeidung grosser Effecte und vor allem innere Verwandtschaft mit seinem berühmten Freunde und unvergesslichen Vorgänger Franz Schubert!

Lachner's Vorliebe für Kirchencompositionen war wohl zunächst Folge einestheils seiner frühesten Beschäftigung mit dieser Musikgattung andererseits seiner Stellung an der Münchener Hofkapelle deren Hallen so lange Lachner unterstützt von trefflichen Gesangskräften die Kirchenmusik leitete unter den Andächtigen immer noch eine sehr bedeutende Anzahl von Freunden classischer Musik anlockte Es existiren gegenwärtig an grösseren Werken von Lachner's Messen sacre 9 Messen und 1 Requiem aus den Jahren 1827 bis 1856 von denen Op 52 76 130 146 und 165 gedruckt sind Durch classische Factur und contrapunktische Kunst verbunden mit edler Schönheit ragen hieraus die doppelchörige Messe Op 130 die fünfstimmige Op 157 und das Requiem hervor welch letzteres in Concerten zu Berlin München Leipzig u. s. O. mit Entzücken gehört worden ist und mit dem fast gleichzeitig erschienenen deutschen Requiem von J. Brahms erfolgreich um die Palme gerungen hat

Ausser zwei Stabat Mater Op 152 und 168 und einem Miserere dürfte die Zahl der kleineren Kirchenstücke als Motetten Graduale Offertorien Litaneien Vespern und anderen derartigen Stücken mit oder ohne Begleitung nahezu 80 betragen Dieselben sind zum grossen Theile noch nicht im Drucke erschienen jedoch durch Aufführungen in der Münchener Hofkapelle bekannt geworden

Für das Lied in den verschiedensten Formen und Combinationen ist Lachner von seinen Jünglingsjahren bis auf die Gegenwart ungemein thätig gewesen Feinfühlend und umsichtig in der Wahl der Texte legte er von jeher seinen Gesängen nur poetisch schöne, der musikalischen Auffassung würdige und zugängliche Gedichte von ausgezeichneten Lyrikern als Heine, Geibel, Hofmann von Fallersleben, Koch Mörike u. A. zu Grunde Ungemein reichlich wurde von ihm der vierstimmige Männergesang bedacht, die ursprünglich in 44 Heften enthaltenen Gesänge betragen weit über hundert und kaum giebt es einen Männergesangs-Verein der sich nicht bei seinen Zusammenkünften angelegentlich zu erwähnen der beliebtesten z. B. an dem Schmiedlhede Lenzfragen Wanderers Gebet und vieler andern erfreute Von mächtiger Wirkung erwies sich die für das Nürnberger Sängerfest im Jahre 1861 componirte »Sturmesmythe« von Lenau, und ganz vorzugsweise bei dem Münchener Sängerfeste 1874 das mit einem prachtvollen Triumphmarsche eingeleitete »Macte Imperator« gedichtet von Felix Dahn Wie wahr hat nicht der leider kürzlich verstorbene Präsident dieses Festes Dr Fentsch in der Eröffnungsrede gesprochen

> Wir deutschen Sänger sind dem deutschen Siegen
> noch ein Lied schuldig!

und wie glänzend wurde durch Lachner's höchst schwungvollen mit unermesslichem Beifalle aufgenommenen Gesang ein würdiges Seitenstück zu C M v Weber's Schwertlied diese Schuld in würdigster Weise getilgt!

Für eine andere nur von wenigen Componisten cultivirte Vocalgattung für welche Mozart in seiner unsterblichen »Zauberflöte« einige classische Muster aufgestellt hat, für den Frauengesang zu fünf, vier und drei Stimmen mit oder ohne Begleitung hat Lachner viele so anmuthige und tiefempfundene Gebilde geschaffen wie kaum ein anderer Tonsetzer dieses Jahrhunderts Franz Schubert etwa ausgenommen Einschlägig der Duetten für Frauenstimmen besitzen wir von Lachner deren bereits dreizehn Hefte, die meisten mit einer grösseren oder kleineren Anzahl einzelner Nummern die jüngsten derselben sind erst vor wenigen Monaten entstanden Wer in den Münchener oder Leipziger Concerten das »Abendroth« von Hölty die »Abendfeier« von Geibel »Libellentanz« von Hoffmann »Lätare« von demselben gehört oder diese Gesänge ausgeführt von tüchtigen Sängerinnen in gesellschaftlichen Kreisen kennen gelernt hat wird zugeben dass die sauber ausgefeilte Kleinmalerei etwas Reizendes Geistvolles und Duftiges hat, als diese Werke kaum aufzuweisen hat. Wir erinnern besonders an Op. 77 80 98 107 u. s. w.

In nächster Verwandtschaft zu diesen stehen die vier- und fünfstimmigen Gesänge für gemischten d. h. für Frauen- und Männer-Stimmen ohne Begleitung eine Kunstgattung welche vorzugsweise Mendelssohn durch seine »Lieder im Freien zu singen« zu hoher Vollendung gebracht hat und in welcher sich auch Schumann Hauptmann Brahms mit glücklichem Erfolge versucht haben Lachner's Werke dieser Gattung Op. 23 51 88 107 112 (3 Hefte) 118 155 (3 Hefte) verdanken ihre successive Entstehung dem Zeitraume von 1832 bis 1876 sie zeichnen sich alle durch sorgfältig gewählte Texte von Geibel Mörike E Koch u. A. — wir erinnern namentlich an die reizenden Gedichte von Morgen Mittag Abend Nacht dann Sommer Herbst Winter

Frühling ferner Schlummer Träumen Erwachen — sowie durch interessante Melodik und allmälig sich steigernde Formvollendung aus

Während Beethoven und C. M v. Weber ihre berühmten schottischen Lieder mit Clavier und Begleitung mehrerer Instrumente schrieben versuchte das Lied mit Clavierbegleitung vor etwa 50 Jahren durch Heranziehung eines obligaten Instrumentes einer Violine, eines Cello Waldhornes Clarinette Fagottes u. dgl. seine Domäne zu erweitern Franz Schubert Louis Spohr Proch — wer hätte nicht zu jener Zeit das Alpenhorn gehört? — Herbeck und viele andere Componisten der Wiener Schule bemächtigten sich mit mehr oder weniger Geschick dieser Combination welche das begleitende Solo-Instrument als mit der menschlichen Stimme gewissermaassen gleichberechtigt hinstellt ein Verfahren dessen Thatsache und musikalische Begründung wir hier nicht näher untersuchen wollen Sicher ist nur dass zwar diese Compositionsform seit ein Paar Decennien aus der Mode gekommen ist dass aber Lachner in derselben während seines Wiener Aufenthaltes bedeutende Triumphe gefeiert hat Sein »Waldvöglein« hat die Reise um die Welt gemacht »Ihr Traum« »Seefahrt in der Kajüte« »Der Sohn auf dem Kirchhofe« u. a. waren stets und sind zum Theil noch Lieblingsstücke von Sängern und Cellisten Von dieser Gattung sind 16 Hefte im Druck erschienen

Indem wir nun in unserer Aufzählung von Lachner's Werken bei der einfachsten jedoch schon von seinen grossen Vorgängern Mozart Haydn C. M v. Weber Beethoven und ebenso von seinen Zeitgenossen Franz Schubert Mendelssohn Schumann u. A. sorgsamst gepflegten Kunstgattung dem Liede mit Clavierbegleitung angelangt sind haben wir hier eine höchst seltene einzig allein von Schubert übertroffene Reichhaltigkeit der Production zu erwähnen Die von Franz Lachner componirten und seit 1820 gedruckt erschienenen Lieder und Gesänge für eine Sopran- Tenor- Bariton- oder Bassstimme belaufen sich auf mehr als zwei Hundert ausser denen sich immer noch einige Rotanda ungedruckt vorfinden dürften Wir stossen hierbei auf lauter mit feinem Geschmacke ausgewählte Gedichte mehr oder weniger musikalischen Inhalts ja man kann behaupten seine Lieder und Gesänge umfassen beinahe Alles was die besseren Lyriker unseres Jahrhunderts zur Composition Verwendbares geboten haben Selbst solche Gedichte — insbesondere mehrere von Heine — sind durch den Duft der Melodie verklärt in denen ein minder genaues Auge kaum einen Anhaltspunkt für die Musik zu entdecken vermocht hätte Welche Phantasie und welch jugendliches Feuer lodert nicht in der Sammlung »Sängerfahrt« Op 33 die im Jahre 1834 entstanden ist und die der damals in Oesterreich geübten Censur wegen einiger Gedichte von Heine entging! Wir nennen hierunter »Im Mai« »Der wunde Ritter« »Der Traum« Wie lieblich und mit tiefster Empfindung ausgeprägt erklingen die Weisen des »Sängers am Rhein« aus Lachner's Aufenthalt in Mannheim im Jahre 1832 herrührend Die »Lotosblume« das Lied von der »Königstochter« sind wohl noch oft, aber niemals anmuthiger componirt worden Und doch — welch ein Fortschritt zur Vollendung in der technischen Behandlung und der harmonischen Begleitung von diesen Liedern bis zu den der Königin Maria gewidmeten Gesängen Op 141 welche ausschliessend Dichtungen von Geibel zum Gegenstande haben und unter denen »Gudrun's Klage« »Klänge aus Pandura« »Kornblumen« besonders hervorragen Seitdem sind nur noch zwei Liederhefte für eine Altstimme Op 151 und 165 in den Jahren 1867 und 1871 erschienen

Indem wir uns zum Schlusse dieser Darstellung noch einmal die enorm grosse Gesammtzahl von Franz Lachner's Werken überblicken und daher den schon mehrfach laut gewordenen Wunsch dieselben gleich den Compositionen anderer bedeutender Componisten in einem gedruckten thematischen Kataloge verzeichnet zu sehen nicht unterdrücken können staunen wir aber den Reichthum an Kunstproducten, die neben einer langjährigen angestrengten amtlichen Thätigkeit in der Kirche im Theater und im Concertsaale von einem unablässigem Fleisse unterstütztes Genie der Mit- und Nachwelt geboten hat Wir freuen uns zugleich der Proben noch ungeschwächt fortwirkender schöpferischer Kraft des in unserer Mitte weilenden bei keiner einigermaassen interessanten Bühnen- oder Concert-Aufführung fehlenden Meisters der wohl nach seinem Tonschreiben als ein Greis betrachtet werden muss an den Eigenschaften seines Geistes aber in seiner geistigen und körperlichen Erscheinung Gottlob noch keine Spur wahrnehmen lässt, und der im Rückblick auf sein Schaffen von Haydn's bekanntem Schwanenliede die Schlussworte

»ein harmonischer Gesang war mein Lebenslauf«

mit vollem Rechte auf sich anwenden kann

München Anfangs April 1877 L. v. St.

Anmerkung Dieser Aufsatz wurde für unser Blatt geschrieben konnte aber wegen dem betreffenden Tage vorangehend werden so konnte er zuerst in Nr 11 und 94 der allgemeinen oder beziehentlichen Beilage zur Augsburger Abendzeitung. D. Red.

Berichte.

Stuttgart, 3 Mai.

Das Conservatorium für Musik hat sein Schuljahr mit dem 15 April geschlossen So sind aber zu die dem Schlusse vorangegangenen drei Prüfungsconcerte noch zwei Concertaufführungen, deren letzte gestern stattgefunden hat angereiht worden da mehrere der hervorragendsten Schüler und Schülerinnen welche auch im neuen Schuljahr an der Anstalt verbleiben in den ersten Concerten nicht Platz finden konnten obwohl jedes derselben von sehr langer Dauer gewesen war Schon dieser Umstand beweist wie zahlreich diejenigen Früchte des Unterrichts sind mit denen die Schule vor der Oeffentlichkeit besondere Ehre einlegen konnte. Rechnet man ein bereits vor Monaten in einer Kirche dargebotenes Concert dessen Nummern aus Orgelvorträgen und Gesängen bestanden zu den Prüfungsconcerten so steigt die Zahl dieser Concerte auf sechs. Die Anstalt theilt sich in eine Dilettantenschule und eine Künstlerschule Erstere war mit nur einem Concert bedacht, welches jedoch sehr achtungswerthe Leistungen brachte und ganz geeignet war ein neues Zeugniss aufgewendeter Sorgfalt und Gründlichkeit der Unterweisung erkennen zu lassen. Von den Zöglingen der Künstlerschule traten Sängerinnen Viol- und Violoncellspieler auf auch Orgelspieler besonders aber Pianisten und Pianistinnen Es ist erstaunlich bis zu welchem Grade der Fertigkeit und verständnissvollen Sicherheit im Clavierspiel begabte Naturen durch Lehrer wie Pruckner W Krüger, Lebert gefördert werden können Die Reihe der aus dem Conservatorium hervorgegangenen Virtuosen welche mit Anna Mehlig begonnen hatte und in welcher neulich Cécilie Gaul mit rasch erworbenem Ruhe eingetreten ist, wird sich voraussichtlich bald um neue Namen vermehren

Vergessen darf nicht werden dass in den Concerten auch Compositionen von Conservatoriumsschülern vorgeführt worden sind und zwar für Orgel für Solo- und Chorgesang und für begleitendes Orchester wobei ernstes Studium der Tonsatzlehre nicht zu verkennen war

Die gestrige Aufführung war eigentlich kein Concert sondern eine Production der »dramatischen Classe« Diese Classe besteht aus solchen Schülerinnen welche sich zu Bühnensängerinnen bilden wollen und deshalb neben musikalischem Unterricht noch Anleitung zur Declamation und Mimik durch Fachmänner erhalten Ein Production war etwas Neues in früheren Jahren noch nicht Versuchtes. Man hatte die im Conservatorium der Lehrschule vorhandene kleine Bühne mit entsprechenden Decorationen ausgestattet und auf ihr erschienen die Mitwirkenden im Costüm Unter Benutzung zweier Sänger von der Oper wurden mit Clavierbegleitung gegeben die zweite erste Scene aus der »Zauberflöte« die Gesangsscene aus dem zweiten Akt des »Freischütz« und eine zusammenhängende Scene

aus Verdi's »Troubadour«, dazwischen lagen zwei Declamationen von Gedichten und eine Scene aus Goethe's »Iphigenie«. Niemand wird von Anfängerinnen mimische Gewandtheit erwarten, doch zeigte in dem Fräulein [illegible] als Darstellerin des »Aennchen« schon recht ungezwungene Beweglichkeit. Im dramatischen Gesang leisteten die meisten Schülerinnen mehr als bei solch erstem Versuch zu vermuthen gewesen war und wahrhaft überrascht hat die Königin der Nacht (Fräulein Kern aus Stuttgart) durch die gelungene Bewältigung ihrer schwierigen Arie, welcher das Auditorium nicht ohne einige Besorgniss entgegengesehen hatte. Eine der Sängerinnen (Fräulein Bender aus Freiburg) hat übrigens — wie auch alsbald zu bemerken war — schon die nur auf einer wirklichen Bühne zu gewinnenden Erfahrungen und Uebungen hinter sich, indem sie vom Conservatorium aus im vorigen Herbst eine Anstellung bei der Oper in Altenburg erhalten hatte. Der Lehrer des Kunstgesanges, Herr Professor Koch, hat sich durch den gestrigen Abend wohlverdiente Anerkennung seiner Wirksamkeit erworben.

Gegenwärtig sind an der Anstalt [illegible] Lehrer und Lehrerinnen in Thätigkeit. Nach vorliegenden statistischen Notizen betrug im letzten Winterhalbjahr die Zahl der Zöglinge [illegible], darunter [illegible] aus Grossbritannien, [illegible] aus Amerika, 19 aus der Schweiz, 42 aus Russland; hervorragend widmen sich der Musik [illegible] ([illegible] Schülerinnen und [illegible] Schüler). Die musikalische Leitung führt bekanntlich Faisst, welchem als Directorialmitglied für die Verwaltung Prof. Dr. Scholl zur Seite steht.

Nachrichten und Bemerkungen.

※ Hamburg, 8. Mai. Herr und Frau Vogl aus München. »Abu Hassan« von Weber. Das gastirende Künstlerpaar, Herr und Frau Vogl aus München, hat sich ausserdem noch in Weber'schen Rollen nicht so sehr als in den vorhergehenden Wagner'schen, Beethoven'schen und Kreutzer'schen (»Folkunger«) [illegible] bewährt. Die Darstellungsweise der »Agathe« und des »Max« im »Freischütz« wich in mehr als einem Punkte vom Althergebrachten und Gewohnten ab. In der äusseren Erscheinung traten diese beiden echt deutschen Bühnencharaktere mit der landläufigen, von Weber's Zeit datirenden Ueberlieferung sogar in Widerspruch, wie auch ab und zu mit den realistischen Bestrebungen nach Naturwahrheit, welche die Kunst unserer Tage beherrschen. In Betreff »Agathens« kann man [illegible] einverstanden sein, sie im schlichten Hauskleide [illegible] als die Waldmannsbraut und Förstertochter [illegible] grüne Mieder [illegible] Aufputz [illegible] beschäftigt zu sehen. Auch die Haube und Agathens Gesang erscheint [illegible] in der Hauptscene des [illegible] Gefühlslebens [illegible] des schlichten deutschen liebenden Landmädchens ohne jeden opernhaften Primadonnen-Prunk und Aufputz der Bühnen-Koketterie. In diesem Sinne [illegible] und wahr führte Frau Vogl mit ihrer sympathischen Stimme auch den Vortrag der vocalen Charakteristik hindurch und verzichtete auf jedes der Mittel, mit welchen Sängerinnen persönliche Erfolge zu erzielen pflegen. Warum unser Vogl's »Max« die von Weber und [illegible] herkömmlich gewordene Tracht [illegible] Kameraden, der Jägerburschen, das bekannte grüne Jagdwamms [illegible] mit einem anderen [illegible] vertauscht hatte, ist uns nicht verständlich geworden. »Max« und sein [illegible] Interpret Herr Vogl hob sich durch Gesang und Action [illegible] als Hauptperson hervor, dass es zu diesem Zweck einer auffallenden äusseren Auszeichnung durchaus nicht bedurfte. Bei aller Vielseitigkeit des Herrn Vogl [illegible] besondere Stärke im getragenen Vortrag [illegible] Cantilenen [illegible] Tiefe der Empfindung sich mit Innigkeit und Wärme kundgiebt. Die Schönheit und Intensität [illegible] Herr Vogl auch in allen solchen [illegible] seinen »Max« so reichlich ausgestattet hat. — Schwerlich wird man gegenwärtig ein vollendeteres »Aennchen« finden als [illegible] Freischütz-Vorstellung [illegible] und dieselbe zu einer [illegible] Muster-Aufführung erhob. Selbst das Lied vom schönen grünen Jungfernkranz wurde von Fräul. Hartmann und den schmucken Brautjungfern [illegible] vorgetragen. Im Uebrigen wissen unsere Leser den »Aennchen« des Fräul. Breitfeld längst ebenso zu schätzen als den »Erbförster« des Herrn Stenke, den »Kilian« des Herrn [illegible], den »Kaspar« [illegible] Wiedergabe begreift [illegible] Beethoven [illegible] als [illegible]. Auch alles Uebrige gelang bestens, und wenn wir [illegible] die Ausstattung des ersten Actes und die »Wolfsschlucht« nach dem alten Stile der viel schöneren [illegible] weitaus vorzie-hen, so vermochte sie die ewige Jugend dieses Weber'schen Meisterwerkes nicht, welches so ins Centrum des Herzens seines musikalischen Volkes getroffen. In der angedeuteten Vollendung der Wiedergabe dürfte auch die Sympathie aufs Neue für dasselbe wieder zu beleben.

Der interessante Abend wurde eröffnet mit einer anderen Weber'schen Oper, die seit einer langen Reihe von Jahren [illegible] Hamburger Kunstgenossen gehört habe, welche der Vergessenheit [illegible] ist. Es ist das einactige Singspiel »Abu Hassan«. Weber schrieb dasselbe in Darmstadt (1810). Die sprudelnde Lebenslust [illegible] Jahren [illegible] musikalischen Schwank als sehr liebenswürdig [illegible]. Weber mochte [illegible] während jener Episode seinem Leben [illegible] Beziehungen zu dem Leben und Treiben lustiger Höfe (in Württemberg und Schlesien) [illegible] Gelegenheiten nicht gewonnen haben, den Schwindelgeist [illegible] verschwenderischen Höflinge kennen zu lernen und die leichtfertigen [illegible], um die Gläubiger zu prellen und zu Gelde zu gelangen, aus unmittelbarer Nähe zu beobachten. Dergleichen Schwindeleien bilden den dramatischen Stoff des »Abu Hassan«, eines Courtisans am Hofe des Khalifen. Der Khalif hat persönliche Vorliebe für den lustigen Cavalier. Die Sultanin schenkt ihre besondere Gunst der Fatime, Abu Hassans junger liebenswürdigen Gattin. Das lebenslustige Paar hat so sorglos gewirthschaftet, dass es von dem Heer seiner Gläubiger hart bedrängt, sich [illegible] sieht. »Wasser und Brod, Brod und Wasser« ist ihr Loos, wenn nicht Rath geschafft wird. [illegible] durch ihre Speculation auf Omar's, des bejahrten Haushofmeisters des Khalifen, Neigung, [illegible] Fatime [illegible] die Gläubiger zu befriedigen. [illegible] von Fatime eröffnete Aussichten auf Erfolg. Um aber dann Mittel zu erlangen, bedarf es noch anderer Hülfe. Das lockere Pärchen rechnet auf die Huld des Khalifen und seiner Gemahlin. Diesen wird die Trauerpost hinterbracht, ihre Lieblinge seien gestorben, zuerst Fatime, dann Abu Hassan. Der Schwindel motivirt sich durch die Hoffnung auf Gewährung der Begräbnisskosten, welche [illegible] vergeben [illegible]. Nach mancherlei komischen Zwischenfällen [illegible] der Khalif und seine Gemahlin in Abu Hassan's Wohnung, um sich [illegible] zu überzeugen, ob Abu Hassan oder Fatime wirklich gestorben sei. Da man [illegible] beide als Scheinleichen [illegible] zu wissen, wer zuerst verstorben, weil von der Priorität Gewinn und Verlust der Wette abhängt. Der Sultan setzt einen namhaften Preis für Lösung dieses Problems aus und Abu Hassan sieht seinen schlau angelegten Plan dadurch der Reife nahe gebracht. Er springt auf und erklärt den Preis verdienen zu wollen. Belustigt durch diese [illegible] und das offenherzige Bekenntniss ihrer Schuld lässt der Sultan sich bereit finden, die Vermögensverhältnisse der jungen Leute zu arrangiren. Diese inhaltreiche Intrigue bildet den dramatischen Faden des Stückes, das an mannigfaltigen lyrischen und komischen Episoden sehr reich ist und sich in einem einzigen Aufzug ohne Scenenwechsel rasch [illegible]. Das [illegible] zeigt uns eine Entwicklungsstadie Weber's, die [illegible] und überwiegender Selbständigkeit [illegible] Züge [illegible] Weber [illegible] dem grossen Genius wohl aus seinen drei Bühnenwerken [illegible] deutlich genug erkennen. [illegible] Mozart'sche und Andere [illegible]. Neben solchem geschichtlichen Interesse, das sich an diese Jugendarbeit Weber's knüpft, [illegible] in der Musik eine so aufgeräumte Laune und [illegible] Humor, dass es kaum begreiflich ist, wie ein solches Werkchen, dessen Verfasser zu den Lieblingen des musikalischen deutschen Volkes gehört, in jahrelange Vergessenheit gerathen konnte. Freilich will es so vollendet wiedergegeben sein, wie es hier geschah durch Herrn Vogl und Fräulein Breitfeld, denen sich noch Herr [illegible] in der [illegible] Partie des »Omar« [illegible] anschloss. Der [illegible] Frohsinn, mit dem Herr Vogl [illegible] »Abu Hassan« [illegible], mag wohl manchem Zuschauer überraschend gewesen sein. Dass dem Künstler auch für solche Stimmungen der rechte Ton und die heitere Laune zur Verfügung steht, bewies seine Vielseitigkeit auch nach dieser Seite. Frl. Breitfeld beherrschte, abgesehen von den [illegible] Coloraturen der »Fatime«, diese Partie bereits mit [illegible] erkennenswerther [illegible], obwohl [illegible] Beobachter [illegible] als [illegible] liebenswürdigen Künstlerin [illegible] Rolle [illegible]. Der Direction gebührt Dank, dass sie die [illegible] Herrn Vogl [illegible] zur Vorführung des »Abu Hassan« [illegible] geeignet [illegible] Auditorium [illegible] zu arbeiten. Ludw. Meinardus. (Hamb. Correspondent v. [illegible] Mai.)

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 23. Mai 1877. **Nr. 21.** XII. Jahrgang.

Was verdankt die Volksschule unsern Tonmeistern an volksthümlichen Liedweisen?

Wohl Jeder hat sein Steckenpferd, das er dann und wann zu reiten pflegt. Ich bekenne mich ebenfalls dieser Schwäche schuldig und fasse heute in die Bügel, um nach den Componisten zu fragen, denen die Schule volksthümliche Liedweisen verdankt und dabei zugleich einen Blick auf die Liederbücher für die Volksschulen zu werfen. Der geneigte Leser wird ersucht, den kleinen Spazierritt mit zu machen, was er in aller Gemüthlichkeit thun kann. Denn es geht nicht im sausenden Galoppe, sondern gemüthlich, etwa tempo moderato, zu Deutsch Schritt. Bei Jean Paul freilich geht das Pferd mit dem Reiter im Schritt durch; aber so tolt das, verspreche ich, will nicht vorkommen. In Nr. 50 des vorigen Jahrganges dieser Zeitung that ich eine ähnliche Frage in Bezug auf unsere Lieder-Dichter und knüpfte einige Bemerkungen daran. Dem dort Gesagten mag Gegenwärtiges als Ergänzung dienen.

Von unseren älteren grossen Tonmeistern hat die Schule sehr wenig aufzuweisen, was sich hauptsächlich daraus erklärt, dass von ihnen das Lied nicht oder nur wenig cultivirt wurde. Die Meister vor S. Bach waren auf dem Felde des Orchesliedes thätig und dafür mag die Kirche sich bedanken, die noch heutigen Tages von ihnen zehrt. Allerdings wird das Kirchenlied auch in der Schule gepflegt, aber von ihm als dem heutigen Choral sehe ich ab und halte mich lediglich an das volksthümliche weltliche Lied. Dass in ihm der alte Bach nichts für die Schule geleistet hat, braucht kaum gesagt zu werden. Aber Händel? Er ist doch vielfach und Allen verständlich ein Componist für alle Welt. Man sollte denken, es sei längst der Versuch gemacht, bedeutige Tonsätze von ihm in die Schule zu verpflanzen. Meines Wissens aber hat man es nur versucht mit seinem prächtigen »Seht, er kommt mit Preis gekrönt«, ohne dass man sagen könnte, das Stück habe sich festgesetzt. Gluck ist gar nicht vertreten. Jos. Haydn lieferte die echt volksthümliche Weise zu dem österreichischen Nationallied »Gott erhalte Franz den Kaiser«. In Deutschland hat sich das Lied von Hoffmann von Fallersleben »Deutschland, Deutschland über Alles« in der Weise eingebürgert und ist hier Nationallied geworden. Das wäre Alles von Haydn. Des ersteren Bruder Michael lange zugeschriebene weit verbreitete Lied »Stille Nacht, heilige Nacht« rührt, wie sich neuerdings herausgestellt, nicht von diesem her. Darnach käme Mozart an die Reihe. In den meisten Liederbüchern findet man das Overbeck'sche Lied »Komm, lieber Mai« und macht die Namen wieder grün« mit Mozart'scher Melodie. Neuerdings muss man

mit anderer Textunterlage der Melodie es dem von Männerchören häufig gesungenen Liede »Hurbei, herbei, du trauter Sängerkreis« Eingang zu verschaffen. Hölty's »Üb' immer Treu und Redlichkeit« wird mit der Weise zu »Ein Mädchen oder Weibchen wünscht Papageno sich« aus der Zauberflöte gesungen. Seltener findet sich mit Mozart'scher Melodie das Lied »Brüder, reicht die Hand zum Bunde«. Hie und da trifft man auch wohl die Menuett aus Don Juan, der irgend ein beliebiger Text untergelegt ist. Wirklich volksthümlich geworden ist eigentlich nur das erstgenannte Lied. Also auch hier die Ausbeute gering. Auf Beethoven muss die Schule verzichten. Es dürfte kein Lied von ihm sich mit nur einiger Aussicht auf Erfolg für sie verwerthen lassen. »Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre« tritt wohl sporadisch in Liederbüchern auf; volksthümlich aber kann das Lied nie werden. Und unser grösster Liedmeister, der Schöpfer des heutigen Liedes, Franz Schubert, ist uns der nicht in die Schule gedrungen? Nichts gar nichts. Silcher hat mit dem Liede »Da draussen vor dem Thore« experimentirt. Geklärt und für Männerchor gesetzt wird es von den Liedertafeln gesungen; in der Schule ist es nicht heimisch geworden, soviel ich weiss.

Die Volksschule hat also an ihren vorgenannten Meistern keine nennenswerthe Bereicherung ihres Singmaterials erfahren durch Zuführung volksthümlicher Liedweisen, die man ihr gleich dem echten Volksliede im zweistimmigen Satze — dem Normalsatze, wie ich immer wiederhole — hätte bieten können. Für höhere Schulen, die neben dem Volksgesange auch den mehrstimmigen Kunstgesang üben sollen, bleiben sie alle eine reiche Fundgrube, die allerdings mehrfach in Anspruch genommen, aber noch lange nicht ausgenutzt wurde, wie hätte geschehen können. Besonders Händel ist eine nie versiegende Quelle. Doch hierüber zu reden habe ich mir nicht vorgenommen; ich steckte mir engere Grenzen und wollte nur das Lied ins Auge fassen.

Gehen wir also weiter. Da wäre nur Allen C. M. v. Weber zu nennen. Mit besonderem Glück schlägt er den Volkston an; er beherrscht ihn und ist im besten Sinne des Wortes ein volksthümlicher Componist. Um so befremdlicher ist es, dass die Schule nicht mehr von seinen Liedern sich zu eigen gemacht hat, dass seine Lieder überhaupt jetziger Zeit so wenig im Hintergrunde stehen. Allerdings sind die Zeiten andere, als da er mit seinen Weisen zu Liedern aus Körner's »Leier und Schwert« die Massen elektrisirte. Damals gewannen die Lieder auch eine grosse Popularität. Und jetzt? In Männergesangvereinen werden kaum mehr als zwei Lieder von ihm gesungen, nämlich »Du Schwert an meiner Linken« und »Was

glänzt dort vom Walde im Sonnenschein«. Sie sind wie andere ihrer Art volksthümliche Chorlieder, die immer einen kleineren Kreis haben. Die Reduction von Chorliedern auf den zweistimmigen Satz hat in den meisten Fällen ihr Missliches, gelingt selten recht gut. Ja ist zuweilen kaum möglich. Genannte beide Lieder aber, vorwiegend das zweite, findet man zweistimmig gesetzt in den meisten Liederbüchern für die Volksschule. Eben so hat man ihr nicht vorenthalten zu dürfen geglaubt »Die Sonn' erwacht« aus Preciosa. Streng genommen gehören in dieser Weise verschiedenartige Chorlieder nicht in ein solches Liederbuch, doch dürfte bei Weber immerhin einige Toleranz am Platze sein, denn wir haben jedenfalls mit weit verbreiteten Liedern an ihm und können mit so manchem Melodie von ihm der Schule zugleich einen schönen oder patriotischen Text zuführen. Ausserdem ist Weber's Melodik ziemlich eindringlich und leicht fasslich und behagt auch den Kleinen. Sein am weitesten verbreitetes Lied ist vielleicht »Schlaf Herzenssöhnchen, mein Liebling bist du«, das auch in der Schule gesungen wird. Bei weitem seltener begegnet man dem ebenfalls sehr bekannten »Einsam bin ich, nicht alleine«. Sehr grosser Popularität erfreuen sich verschiedene Weisen aus der volksthümlichen Musteroper »Der Freischütz«, z. B. »Wir winden dir den Jungfernkranz«, »Was gleicht wohl auf Erden dem Jägervergnügen«, »Leise, leise, fromme Weise«. Auch sie hat man gewöhnlich mit andern Textunterlagen der Schule zuführen zu müssen geglaubt.

Ich verweile hier einen Augenblick, um zu bemerken, dass nach meiner Ueberzeugung Opernweisen nicht ein geeignetes Singmaterial für die Schule sind. Man reisst aus dem Zusammenhange heraus, stutzt zu, beschneidet vorn und hinten und in der Mitte, wie's gerade kommt, sucht mit Mühe und Noth eine stelle zweite Stimme, legt andern Text unter, der so auf Weise oft passt, wie die Faust aufs Auge u. s. w. u. s. w. Aber wenn auch die Zurichtung mit Geschick und Pietät geschieht, was allerdings selten der Fall ist, so kommt doch immer nur Halbes, Ungenügendes dabei heraus. Ja sollten Wort und Weise auch unangetastet bleiben, das Stück wird seine Wirkung versagen, weil diese meist mit auf Scenerie und Handlung, sowie gleichzeitig auf die Begleitung basirt ist und das Stück aber so häufig Bezug hat auf Vorhergegangenes oder Kommendes. Oder soll etwa den Schulkindern Handlung und Scenerie erklärt werden? Es ist darauf zu sehen, dass das Kind von dem, was es singt, einen durchaus einheitlichen und wo möglich nachhaltigen Eindruck empfängt, wie ihn eben das Volkslied hervorbringt. Es gehört zum innersten Wesen desselben, dass Wort und Weise sich innig mit einander verschmelzen und gegenseitig ergänzen. Es ist sich selbst genug und wirkt durch sich selbst, bedarf also keiner weitern Zuthat. Deshalb kann nicht oft genug zur Pflege desselben aufgefordert werden. Ehe man nicht Mangel an passendem Volksliederstoffe einstellt — und er wird bei dem grossen Reichthum, den wir von ihm besitzen, schwerlich sobald eintreten — lasse man die Opernweisen zu Hause. Wer es aber absolut nicht lassen kann, sie heranzuziehen, der vermenge sie in dem Singbuche nicht mit dem Volksliede, sondern gebe sie lieber allein. So bezeugt der, der von ihnen absieht, sie wenigstens nicht mit zu benutzen. Aber nicht nur deutsche Opern benutzt man, sondern macht bereits Anleihen bei Franzosen und Italienern. Wollte man Opernweisen zulassen, so wäre gegen Aufnahme des Liedes sich wer fröhlich noch von Jahren aus »Joseph in Egypten« von Mehul am wenigsten zu erinnern, weil man der rührend einfachen Melodie, die ausserdem mehr deutsch als französisch ist, die Worte belassen kann. Aber was soll man dazu sagen, wenn der Singlehrer eine Melodie aus »Lucrezia Borgia« von Donizetti mit dem Spitta'schen Text »Es zieht ein stiller Engel durch dieses Erdenthal« zusammenwirft und dies mixtum compositum — sogar drucken lässt. Es ist schier zu verwundern, dass Offenbach mit seiner demi-monde-Musik noch nicht hat herhalten müssen.

Volksthümliche Gaben verdankt die Schule ferner: H. Werner (»Sah ein Knab' ein Röslein stehn« — Goethe), Fr. Glück (»In einem kühlen Grunde« — J. v. Eichendorff), C. L. T. Gläser (»Flamme empor« — Joh. Chr. Nonne), F. E. Fesca (»Heute scheid' ich, morgen wandr' ich« — Fr. Müller, »Glocke, du klingst traurig« — A. M. Schreiber), Ch. G. Neefe (»Was frag' ich viel nach Geld und Gut« — J. M. Miller), J. A. P. Schulz (»Seht den Himmel wie heiter« — J. H. Voss, »Der Mond ist aufgegangen« — M. Claudius, »Warum sind der Thränen unterm Mond so viel?« — Overbeck), Himmel (»Sind wir vereint zur guten Stunde« — E. M. Arndt), Joh. André (»Bekränzt mit Laub den lieben vollen Becher« — M. Claudius), Chr. Jac. Zahn (»Wohlauf Kameraden, aufs Pferd, aufs Pferd« — Schiller), Daubas (»Willkommen, o seliger Abend« — Fr. v. Ludwig), F. H. Himmel (»Es kann ja nicht immer so bleiben« — A. v. Kotzebue), Carl Grenz (»Freiheit, die ich meine« — M. v. Schenkendorf), Anselm Weber (»Mit dem Pfeil und Bogen« — Schiller), L. Reichardt (»Es ist ein Schnitter, der heisst Tod«), Zelter (»Der Kukuk und der Esel« — E. v. Falersleben, »Wenn Jemand eine Reise thut« — M. Claudius), dem um den Volksgesang verdienten Schweizer H. G. Nägeli (»Freut euch des Lebens« — M. Usteri). Erschöpfend sind die Aufführungen nicht. So fällt mir von den Aeltern gerade auch unser guter alter Adam Hiller ein, der den Volkston sehr wohl zu treffen wusste. Eine Zeit lang brachten die Liederbücher verschiedene Weisen von Gersbach, doch wüsste ich keine zu bezeichnen, die allgemeine Eingang gefunden hätte. Seine Melodien sind klar und knapp in der Form, entbehren aber des melodischen Reizes. Sonst hat er sich Verdienste um den Schulgesang erworben. Mit Erfolg schlug den Volkston an Albert Methfessel. Seine Melodien zu »Hinaus in die Ferne« (A. Methfessel), »Stimmt an mit hellem hohen Klang« (M. Claudius), »Der Gott, der Eisen wachsen liess« (E. M. Arndt) fehlen in keinem Singbuche. Verschiedene andere Weisen von ihm sind nicht weniger volksthümlich gehalten und verdienten gleiche Verbreitung. Einen glücklichen Wurf that neuerer Zeit Theodor Fröhlich mit J. v. Eichendorff's »Wem Gott will rechte Gunst erweisen«. Das Lied hat überall Aufnahme gefunden. Den bei weitem grössten Erfolg aber hatte von den Neueren Friedrich Silcher. Ihm wandte sich bald die Sympathie der ganzen deutschen Sängerwelt zu, die Singvereine und die Schule bemächtigten sich seiner Weisen und hielten sie fest bis auf den heutigen Tag. »Ich weiss nicht, was soll es bedeuten« (H. Heine), »Aennchen von Tharau« (S. Dach), »Morgen muss ich weg von hier« (a. d. Knaben Wunderhorn), »Zu Strassburg auf der Schanz«, »Ade, es muss geschieden sein« (E. M. Arndt), »Es geht bei gedämpfter Trommel Klang« (A. v. Chamisso), »Kein schön'rer Tod ist in der Welt«, »Morgen müssen wir verreisen« (H. v. Fallersleben) — wer kennte diese Lieder nicht! In zweiter Reihe wären zu nennen: »Als die Preussen marschirten vor Prag« (a. d. siebenjähr. Kriege), »Ach ach, ich armes Klosterfräulein« (Justinus Kerner), »Drauss ist Alles so prächtig« (Fr. Richter), »Wer will unter die Soldaten«, »Mei Mutter mag mi net«, »O Maidle, du bist mein Morgenstern« (letztere beide mehr für reifere Jahre). Was Silcher sonst noch geschrieben, zeigt ebenfalls sein Bestreben, volksthümlich zu sein, doch ist der Erfolg ausgeblieben. Wer hätte nicht auch seine schwachen Stunden! Vielleicht ist noch die eine oder andere Weise im Stande, Volks- und Schuleigenthum zu werden. Von den Liedern »Sieh ich im Feld« (Hebel), »Nichts kann auf Erden verglichen werden«, »Die Schwälble ziehet fort« (Fr. Richter), »Juchhei Blümelein, dufte und blühe« (E. M. Arndt) möchte

man wünschen, dem eins würden. Jedenfalls thäte man besser, sie in die Liederbücher aufzunehmen, als letztere mit allerhand zweifelhaftem Stoffe zu füllen. Aus der ganzen neueren Zeit — ja vom Anfang des Jahrhunderts an ist Keiner namhaft zu machen — der Einzige wäre C. M. v. Weber —, der so productiv gewesen wäre auf dem Felde des Volksliedes und sich gleicher Erfolge zu rühmen hätte als Silcher. Er traf den Nagel auf den Kopf und seine Weisen fanden auf der Stelle Eingang überall. Bei der augenblicklichen Ungeduld ... in diesem Genre mag der Ruf nach einem zweiten Silcher wohl gerechtfertigt erscheinen. Seine Weisen charakterisirt eine tiefsinnige Milde, die jedoch nie wimmernd oder weichlich wird; sie sind deutsch gemüthlich, innerlich edel, in ihrer Melodik natürlich und fliessend und halten sich eben so fern von langweiligen, wie von geschraubten Gängen und Floskeln. Dass die Silcher'sche Weise sich dem Text treffend anschmiegt und mit ihm zusammen ein einheitliches Ganze bildet, braucht kaum bemerkt zu werden; denn wäre dem nicht so, so wäre aus den Liedern nimmer geworden, was sie sind.

Es sind und werden noch immer mit und ohne Beruf Lieder für die Schule componirt und neben vielen gehaltlosen, dilettantischen auch niedliche, gut erfundene Lieder geliefert; von durchschlagendem Erfolge sind letztere jedoch meines Wissens nicht gewesen. Im günstigsten Fall bringen sie es zu Recitir- oder Inspectionsliedern, für die das Kind nach Beendigung der Schulzeit gewöhnlich kein Gedächtniss mehr hat. Ausser den Genannten haben wir noch eine stattliche Reihe tüchtiger Männer, die der Schule ansprechende Gaben geboten und sich um den Schulgesang verdient gemacht haben, zum Theil noch verdient machen. Wenn ich Kienwell, Gähler, Widmann, Schlettler, Fox, Sellius, Goyen, Ziehler, Schletterer, Jacob, Gersl namhaft mache, so sollen damit die, deren ich mich im Augenblick nicht entsinne, keineswegs zurückgesetzt sein. Wenn man mit dem Gedächtniss zählt, kann man leicht etwas vergessen. Doch Einen nenne ich noch besonders und das ist Ludwig Erk. Er hat einen besonderen Verdienst um das Volkslied und den Schulgesang; er hat treu und gewissenhaft geforscht und gesammelt Zeit seines Lebens; er hat passenden Singstoff für die Schule zusammengetragen, gesichtet und mit nicht gewöhnlichem Talent mundgerecht gemacht. Manches schöne fast verschollene Volkslied ist durch ihn wieder an's Tageslicht gezogen und hat willkommene Aufnahme in der Schule gefunden. Seine zahlreichen Liedersammlungen und -Bücher, vor allen sein »Liederhort«, legen schönsten Zeugniss ab von seiner unermüdlichen Thätigkeit. Daneben hat er der Schule noch manche schöne eigne Gabe dargebracht. Es wäre hier noch noch Hoffmann von Fallersleben und speciell das von ihm gedichtete und componirte Lied »O wie ist es kalt geworden« zu erwähnen.

Zu wünschen wäre, dass die zu eignem Schaffen Berufenen die Erzeugnisse ihrer Muse für sich allein und nicht zu den Liederbüchern mit dem Volksliede vermischt der Schule gäben. Einige thun es wohl, Andere wieder nicht. Die Sonderung wäre aber im Interesse Aller. Aber freilich, was wollten diejenigen Liederbuch-Fabrikanten anfangen, welche nur selbständiger Hervortreten mit den Producten ihrer Kehle scheuen und letztere deshalb einzeln in die Bücher einzuschmuggeln sich gewöhnt haben! Sie mögen schweigen. Durch das Zurückdrängen unberechtigter Hervordrängungen würde die ganze betreffende Literatur bald einen anderen Boden gewinnen und das von Fähigen Gebrachte um so schneller zur Geltung kommen. Es wäre eins von den Mitteln, durch die nach und nach eine gründliche Reinigung der Liederbücher erzielt werden könnte, die oft eine erschreckliche Menge Ballast mit sich lehren. Dieser überwuchert manchmal derart, dass man zu Versuchung kommen könnte, die zuständigen Aufsichtsbehörden anzurufen, damit sie unter Mitwirkung Sachverständiger das Reinigungswerk vornähmen. Hätte dieser Weg nur nicht sein Gefährliches. Denn es ist zu besorgen, dass man gar bald anfangen würde, von oben herab zu decretiren und damit kämen wir aus dem Regen in die Traufe. Eine systematische Agitation gleichgesinnter Fachleute wäre das Beste; könnte dann die Schulbehörden solchen Bestrebungen nur halbwegs entgegen, so würde sich ein zum Ziele führender Weg schon finden lassen, ohne dass man irgendwie zu verletzen und der Dispositionsfreiheit des Singlehrers erheblich Eintrag zu thun brauchte. Aber das Malheur ist eben, dass die Behörden, wenigstens ein nicht unbeträchtlicher Theil derselben, der Sache keine Aufmerksamkeit schenken und sie nicht fördern. Ob der Lehrstoff in dieser sehr nicht unwichtigen Branche schadenbringend oder zweifelhaft oder leicht ist, man kümmert sich nicht darum, lässt ruhig Kraut und Gras durch einander wachsen und ist zufriedengestellt, wenn so und so viel Choralmelodien in der Schule gelernt werden. Das Einzige eigentlich, was ab und zu geschieht, ist, dass man die Schulen auf ein vom Verfasser oder Verleger eingesandtes und mit Empfehlungen versehenes Liederbuch aufmerksam macht, eventuell es zur Anschaffung empfiehlt, wobei es dann auch vorkommen mag, dass, bei Lichte besehen, ein Buch von zweifelhaftem Werth empfohlen wird.

(Schluss folgt.)

Faust's Verdammniss

von Hector Berlioz, vollständig aufgeführt zu Paris Anfangs März d. J.

(Nach dem Französischen des Herrn Bayer.)

Wir haben oft schon von Faust's Verdammniss von Berlioz, oft von Berlioz gesprochen. Man hat es uns zum Vorwurfe gemacht. Gegenwärtig gewährt uns dieser Vorwurf Befriedigung, indem wir den Triumph des berühmten Meisters, den wir bewundern, und den weittragenden Erfolg seines Lieblings-Werkes anzeigen. Dreissig Jahre waren erforderlich, bis das Pariser Publikum eine Partitur, welche im Jahre 1846 sehr kalt aufgenommen worden war, enthusiastisch applaudirte und in die Reihen der Meisterwerke erhob. Der Misserfolg — nennen wir ihn offen so — der unter Leitung des Autors stattgefundenen zweimaligen Aufführung von Faust's Verdammniss in dem Saale der Opéra-Comique erfüllte die Seele des grossen Musikers mit Bitterkeit und zerstörte seine schönsten Hoffnungen. Er verursachte ihm nicht nur vielen Kummer, sondern auch seinen vollständigen Ruin. Wenige Tage darauf reiste er, unterstützt von grossmüthigen Freunden, nach Russland ab. Dort wartete seiner reiche Entschädigung.

Werfen wir einen Blick in seine Memoiren, ein Buch, das stets zu Rathe gezogen werden sollte, denn er wusste besser als irgend Jemand über sich zu sprechen.

Er war im Begriffe seine Partitur zu beendigen. Er hatte nichts als hier geschrieben zu haben, er musste sie noch zu Gehör bringen. Von da an begannen die Hindernisse und Missgeschicke. Nur ein einziger Saal, der der Opéra-Comique, stand ihm zu Gebote, und auch diesen konnte er blos bei Tage haben. Einige Jahre zuvor hatte seine Symphonie Romeo und Julie einen solchen Anklang gefunden, dass man Billete für den Vorsaal ausgeben musste, um dem Uebermaasse der sich zudrängenden Menge zu entsprechen, nachdem der Saal des Conservatoriums diese nicht fassen konnte. »Von jener Zeit an«, sagt Berlioz, »ist mein Name in der öffentlichen Meinung ge-

»wachsen der Wiederhall meiner Erfolge im Auslande giebt allein auch in Frankreich eine Bedeutung die er fruherhin nicht überkam das Sujet der Faust ist aber so berühmt wie das eines Romans man findet allgemein dass es mir sympathisch war und dass ich es mit Glück behandelt habe Es ist also volle Hoffnung vorhanden dass grosse Zugweite bestehen würde alles einen seiner Vorgänger gegenüber viel umfangreichere und mannigfaltigere Werk zu hören und dass die Kosten die ich mir versichert dann reichlichst gedeckt werden Täuschung!«

Seitdem sind dreissig Jahre verstrichen und in dieser langen Zeit wurden nur in grossen Zwischenräumen einzelne Fragmente von Faust's Verdammung aufgeführt bis man im letzten Jahre Dank der Initiative des Herrn Delover die beiden ersten Theile producirte Im laufenden Jahre endlich haben getrieben durch einen edlen Wetteifer die Herren Pasdeloup und Colonne uns das ganze Werk zu hören gegeben. Allein im Circus fehlten zur Ausführung des ersten Theiles die Mittel wenigstens waren sie ungenügend während man im Châtelet noch einigen kleinen Widerwärtigkeiten, die glücklicher Weise den Erfolg des Werkes nicht beeinträchtigt haben in den letzten Tagen zu zu einer Gesammtaufführung brachte welche mit wenigen Vorbehalten die wir später berühren werden, uns vollständig zufrieden gestellt hat.

Führen wir zunächst ein Zeichen von Collegialität an: den Herrn Pasdeloup zur gebenden Ehre gereicht Derselbe hatte für mehrere Concerte den Herrn Talazac engagirt Hr. Talazac gehörte ihm an und durfte nirgends anders als in den Concerts populaires singen Aber siehe da Herr Prosal der Faust des Châtelet wurde ernstlich unwohl; nun sind aber die Tenore selten, ja sogar sehr selten; Herr Vergnet, ein talentvoller Künstler und ausgezeichneter Musiker, ist durch seinen Dienst in der grossen Oper abgehalten Was nun thun? Herr Colonne bittet Herrn Pasdeloup, ihm Herrn Talazac abzutreten, und Herr Pasdeloup beeilt sich, Herrn Talazac dem Herrn Colonne zur Verfügung zu stellen. Dies ist auch der Grund, weshalb das Tenor-Solo in der Messe bei dem letzten Concerte des Circus von Herrn Caisso einem Mitgliede des Théâtre-Lyrique gesungen worden ist.

Ach, der arme Berlioz, wie unendlich wäre seine Freude gewesen wenn er der Aufführung seines Werkes hätte beiwohnen und den Enthusiasmus des Publikums sehen können! Und wie nützlich wären seine Rathschläge dem jungen Orchester-Director des Châtelet gewesen, dessen Bemühungen und Eifer so alle dies mir anerkannt worden sind Er würde ihm beispielsweise gerathen haben, den Sylphen-Chor und das Lied vom König in Thule etwas langsamer und die Serenade des Mephistopheles etwas rascher zu nehmen das vom *piano* zum *forte* anwachsende *crescendo* in den Arpeggien der Violinen und Alte, welche diesen diabolischen Gesang begleiten etwas mehr zu accentuiren, nachdem der Componist haben will dass man in diesem Accompagnement die Teufelskralle merke Er würde auch gegen den Strich protestirt haben in jenem wundervollen Terzette mit Chor, welches den dritten Theil schliesst: »Du holder Engel« dessen himmlisch Glück und gegen den noch viel kühneren Strich der — man weiss nicht warum — in dem Chore der Apotheose stattgefunden hat, einem ganz ausgezeichneten, köstlichen und sublimen Satze, den man nun in kleinliche Verhältnisse hereingedrängt nicht recht vergleicht und nicht recht hört und der daher keine Wirkung macht Er würde zugleich dem Herrn Colonne bemerkt haben dass die soll beginnenden und in D-dur endende Stelle welche der Arie des Mephistopheles vorangeht nicht hier die Bezeichnung Andante und kein Larghetto ist und würde er ohne Zweifel den Künstler der diese Arie mit sehr schöner Stimme singt, gebeten haben sich an das in der Schlussperiode vorgeschriebene Zeitmaass zu halten Nach diesen Bemerkungen hätte Berlioz für Herrn Colonne sowie für die tüchtigen Mitwirkenden sicherlich nur Lobsprüche zu spenden gehabt und Herr Colonne dankbar für die Anerkennung des Meisters und empfänglich für seinen Rath würde es zu einer untadelhaften Aufführung des Werkes gebracht haben dessen unvergleichliche Schönheiten zu entfalten übrigens jedenfalls sein Verdienst ist.

In der That, alles ist schön poetisch malerisch und originell in diesem Werke eines Genies dessen Bewunderung, wie unserer heute Niemand mehr überraschen wird Und was soll nun möchten wir wissen, der Cherubini zugeschriebene Ausspruch bedeuten, der auf die von irgend Einem gemachte Aeusserung »Berlioz liebt die Fuge nicht« erwiderte »Im Gegentheil die Fuge liebt ihn nicht« wenn man betrachtet mit welcher Kunst der Autor von Faust's Verdammung den fugirten Stil in der Introduction seines Werkes, die ungarischen Ebenen in dem ungarischen Marsche in dem Monologe des Faust und an vielen anderen Stellen der Partitur handhabt?

Sicherlich liebte Berlioz die Fuge nicht in der Weise wie sie in manchen Compositionen angewendet ist welche angeblich im religiösen Stil geschrieben sind Er gab nicht zu dass diese scholastische Form sich dazu eigne

»Die heilige Empfindung,
Ein gern im Schlusse des Gebets
Die Strophe in Ein Wort zusammenfasst«

auszudrücken.

Er erlaubte sich deshalb auch daraus eine heitere Parodie zu machen:

»Gieb nur erst Acht, die Bestialität
Wird sich gar herrlich offenbaren.«

Von Anfang an war auch dieser Scherz nicht nach Jedermanns Geschmack namentlich nicht nach dem der Pedanten und jener, die Manchel noch weit strenger qualificirte, als sie ihn an einer gewissen Stelle im Wilhelm Tell mehreren auf einander folgende Quinten nachwiesen; gegenwärtig aber hat die über das Thema aus dem Liede Branders geschriebene Fuge einen entschiedenen Erfolg gehabt und musste bei jeder Aufführung wiederholt werden. Zögern wir daher nicht die Einsicht des Publikums anzuerkennen. Ausserdem hat man die Wiederholung des ungarischen Marsches und des Sylphen-Walzers der Serenade des Mephistopheles und der Invocation des Erdgeistes eine der ergreifendsten und grandiosesten Stellen der bestehenden Musik verlangt. Die Bewunderung der Zuhörer hat beinahe die Kräfte der Producirenden erschöpft.

Wir haben bereits erzählt wie Faust's Verdammung componirt worden ist. Die Musik ist nicht als Ganzes und mit einem Wurf aus dem reich begabten Gehirne des genialen Musikers entsprungen. Zwanzig Jahre bevor er zur Composition von Faust's Verdammung schritt war Berlioz durch Gérard de Nervals Uebersetzung von Goethes Faust begeistert worden und hatte sechs Fragmente in Musik gesetzt das Lied von der Ratte, jenes vom Floh, die Ballade des Königs in Thule, die Romanze der Margarethe Der Liebe heisse Flammen, den Geister-Chor in der Dämmerungs-Sprache und die Sylphen-Scene welche damals bei weitem nicht jene Ausdehnung hatte die ihr der Componist später gab Diese sechs Stücke wurden auf Berlioz Kosten gestochen wenig gekauft und nachdem die Platten eingeschmolzen worden sind, dürfte es heutzutage schwierig sein sich ein Exemplar dieser Sammlung zu verschaffen Herr August Morel ein Freund von Berlioz besitzt ein solches und bewahrt es auf als ein Heiligthum

Nachdem Berlioz den grossen Preis der Composition errungen hatte reiste er nach Rom wohin er seine Faust-Musik

mit sich nahm. Der Chor in der Höllensprache — in jener Sprache, in welcher Swedenborg die Geister der Finsterniss sprechen lässt — hätte ihn beinahe mit der päbstlichen Polizei in Conflict gebracht. An der Grenze wurde sein Gepäck auf das genaueste durchsucht; man hielt den jungen Musiker für einen gefährlichen Verschwörer, nahm seine Musik weg, und es bedurfte der Intervention des damaligen Directors der Akademie Horace Vernet, so wie des französischen Gesandten, um zu bewirken, dass ihm dieselbe wieder zurückgestellt wurde. Berlioz lachte sehr, als er seinen Freunden dieses Abenteuer erzählte, bei welchem seine persönliche Freiheit in ernstliche Gefahr gerathen war. Er spricht in seinen Memoiren nicht davon, allein ein sehr interessanter und wohlunterrichteter Artikel des Menestrel thut dieses Vorfalls Erwähnung.

Während seiner Reise in Oesterreich war es, wo Berlioz den Plan seiner Faustlegende definitiv feststellte und das Buch schrieb, in welches er die aus Gérard de Nervals Uebersetzung entlehnten Fragmente und zwei oder drei Scenen aufnahm, welche nach seiner Angabe vor seiner Abreise von Paris einer seiner Freunde, Herr Gandonnière, verfasst hatte.

»Ich benutzte mich« erzählt er uns, »in einer alten deutschen Postchaise fahrend, die für meine Musik bestimmten Verse zu entwerfen. Ich begann mit Faust's Anrufung der »Erdgeister. Indem ich Goethe's Meisterwerk weder zu übersetzen, noch auch nachzuahmen suchte, sondern mich nur »dadurch inspirirte und den darin enthaltenen musikalischen »Stoff zu extrahiren suchte. Und ich entwarf folgendes Stück, »das mir die Hoffnung gab, auch das Uebrige schreiben zu »können.

»Unendliche Natur, unfassbar hehre,
Nur du kannst stillen meinen ewigen Qual.
An deinem Busen fühl ich nur das Leere,
Und Kraft und Leben finde ich zumal.
Ja heulet, Stürme, knarrt in dumpfem Grimme
Du Wald, zertrümmert Felsen, Bäche, giesst.
Gern mischt sich unsrer Toben meine Stimme.
Bach, Fluren, Wald und Sturm, seid mir gegrüsst.
Zu nah, ihr ew'gen Sterne, geht den Schaum
Bei denen all zu hoch geschwebt Brust.
Vergangnen Glücks weiss ich keine Träume.

Ach! diese Verse, wie stark auch der ihnen verliehene Ausdruck sein mag, können uns keine Idee geben von der ernsten Grösse und der Macht des Rauches, von dem Ausdrucke und dem Colorite, die über jene Stelle ausgebreitet sind, so dass sie den Componisten begeistert haben.

Berlioz gesteht uns, mit welcher Leichtigkeit er seine Partitur componirt habe, eine Leichtigkeit, die ihm selten bei anderen Werken zu Gebote stand. »Ich schrieb wann und wo »ich es konnte, im Wagen, auf der Eisenbahn, auf Dampfschiffen, ungeachtet der vielfachen Bewegungen, zu denen mich »die von mir veranstalteten Concerte nöthigten.« So schrieb er in einem Wirthshause zu Passau an der bayerischen Grenze die Introduction, »Der alte Winter weicht dem Frühling nun«.

In Wien setzte er die Scene an den Ufern der Elbe, die Arie des Mephistopheles: »Sieh hier die Rosen« und das Sylphen-Ballet.

Bemerken wir hier im Vorbeigehen die wunderbare Geschicklichkeit Berlioz', dasselbe Motiv unter verschiedenen Gesichtspunkten zu zeigen, den Rhythmus und sogar den Ausdruck zu variiren, mit einem Worte die Form zu modificiren, ohne das Wesen zu ändern. Selbst das ungeübteste Ohr wird in der Arie des Mephistopheles, in dem Chor und dem Ballet der Sylphen den einzigen melodischen Gedanken erkennen, welches auch der besondere Charakter jedes dieser Stücke sein mag.

In Pesth schrieb Berlioz an einem Abende, an dem er sich in der Stadt verirrt hatte, bei dem Scheine einer Gaslaterne den Chor zum Bauerntanz. In Prag stand er mitten in der Nacht auf, um den Meister zum Chor der himmlischen Geister (die Apotheose Margarethens) zu notiren. In Breslau machte er die Worte und die Musik zu dem lateinischen Studentenliede

Jam nox stellata velamina pandit,
Nunc subeundo loma per urbem quaeremus puellas.
Romae

Ein Dresdener Kritiker protestirte feierlichst gegen diesen Gesang, indem er versicherte, »die deutschen Studenten einen vortheilhaften Latein, unfähig beim Mondschein auf der »Strasse den Dirnen nachzulaufen«. In Moskau hätte beinahe die Polizei Einsprache erhoben, allein man erinnerte sich daran, dass die Mehrzahl der Zuhörer es nicht verstehen würde.

Das Terzett »Geliebter Engel, dessen himmlisch Bildniss« wurde auf dem Landsitze des Baron Montville bei Rouen componirt, wohin sich Berlioz für einige Tage begeben hatte. Der Rest wurde in Paris geschrieben, stets unvorbereitet, und so tonweise überall, im Kaffee, im Tuilerien-Garten, sogar auf einem Eckstein des Boulevard du Temple. Möge man diesen Eckstein nicht aufsuchen, es ist Hundert gegen Eins zu wetten, dass er nicht mehr existirt.

Und das Rennen nach dem Abgrunde! Dieses phantastische, Schwindel erregende Stück, wo man die Ungeheuer brüllen, die riesigen Nachtvögel ihr unheimliches Geschrei ausstossen hört, wo die beiden schwarzen Pferde »flüchtig wie der Gedanke« und zähneknirschend sich bäumen in Mitte einer Schaar betender Frauen und entsetzter Kinder — warum sagt uns Berlioz nicht, dass er in einer fieberhaften Nacht voll Alpdruck ihm der Satan selbst dies alles dictirt hat?

Die Homogenität des Werkes hat durch die Art, wie es zu Stande gebracht worden, nicht gelitten, und es wäre schwer, in dieser Partitur, welche in den Dimensionen einer grossen Oper geschrieben ist, auch nur eine Spur von Ermattung oder Ungleichheit des Stils nachzuweisen.

Auf welche Stufe sich auch die Phantasie des Musikers stellen mag, ob er uns zu den Höhen der Apotheose Margarethens erhebt, oder sich unter den Bierkrügen (?) in Auerbachs Keller ergötzt, so lässt ihn doch ja weder die Farbe noch das richtige Gefühl im Stiche. Die Personen leben in ihren eigenthümlichen Charakteren, und man kann behaupten, dass Berlioz auch an Goethe's Seite sich schöpferisch erwiesen hat.

Man hat ihm zuweilen zur Last gelegt, dass er die Natur des dichterischen Werkes einigermassen verändert habe. Berlioz vertheidigt sich nicht im Gegentheil, und schon allein der Titel seines Werkes zeigt, wie es in der Vorrede gesagt wird, dass dasselbe nicht auf den Hauptideen von Goethe's Faust beruht ist, da in dessen berühmtem Gedichte Faust gerettet wird. »Der Autor von Faust's Verdammniss hat lediglich eine Reihe von Scenen von Goethe entlehnt, welche in »den von ersterem entworfenen Plan passten, Scenen, welche »ihn unwiderstehlich anzogen.« Und das Monument, dessen Verstümmelung man Berlioz vorwarf, steht noch aufrecht und unversehrt da.

Wenn es den Musikern untersagt wäre, zu Gegenständen ihrer Compositionen bereits vorhandene berühmte Dichtungen zu wählen, so würden wir keinen Don Juan von Mozart besitzen, nachdem das Libretto des Da Ponte eine Modification »des Don Juan von Molière ist, der — im Vorbeigehen sei es »bemerkt — selbst die Comödie von Tirso de Molina nur ein »wenig geändert hat); wir besässen eben so wenig die Hochzeit des Figaro, durch welche wahrlich der Text von »Beaumarchais Lustspiel nicht respectirt worden ist, noch den »Barbier von Sevilla aus demselben Grunde, noch die »Alceste von Gluck, welche nur eine ungestalte Paraphrase

»der Tragödie von Euripides ist, noch die »Iphigenie in Aulis« für welche ganz nothwendiger Weise — was in der That unverantwortlich ist — die Verse Racine's verdorben werden sind, die mit ihrer reinen Schönheit ganz unverändert in das Recitativ hätten aufgenommen werden können; es würde keine der zahlreichen Opern, welche über Shakespeare's Dramen existiren, geschrieben worden sein; endlich wäre auch Spohr zu tadeln, der ebenfalls ein Werk unter dem Titel »Faust« geschrieben hat, in welchem auch die Person des Faust, des Mephistopheles, der Margaretha, eine Hexen-Scene vorkommen, und das doch keine Aehnlichkeit mit Goethe's Werk hat.«

Es ist auch bekannt, dass zur Zeit des Erscheinens des Faust der Herren Michel Carré und Jules Barbier mehr als ein deutscher Doctor gegen diese Kühnheit zweier französischer Schriftsteller, aus des unsterblichen Goethe grossem National-Drama ein Opern-Libretto auszuschneiden, Protest einlegten, so zwar, dass die Landsleute Goethe's, die Frankfurter, nachdem man auf ihrer Bühne das Werk von Gounod nicht aufzuführen wagte, nach Darmstadt reisten, um es dort zu applaudiren. Später ist diese Oper Faust auch in Frankfurt wie in viele andere deutsche Orte eingedrungen, und die Statue Goethe's hat deshalb keineswegs vor Indignation den Kopf geschüttelt.

Berlioz schrieb sein Vorwort zu Faust's Verdammung, um sich einigen deutschen Kritikern gegenüber zu rechtfertigen, die ihn sehr heftig angegriffen hatten; aber in seinen Memoiren bedauert er die »Dummheit« begangen zu haben, jenen zu antworten. Ich habe ein Meisterwerk geschrieben, hätte er sagen können, was braucht es mehr?

Ja, er hat ein Meisterwerk geschrieben, der arme grosse Mann, und nun ist er todt, ohne es von denen bewundert gesehen zu haben, deren Urtheil ihm besonders am Herzen lag, in welcher Beziehung es ihm nach unserer Ansicht an Philosophie und an Logik fehlte, denn Gott weiss, mit welcher Ironie er von dem musikalischen Geschmacke der Pariser sprach.

Wenn er gelebt hätte, ... aber dürfen wir dann die Behauptung wagen, dass man bei Berlioz Lebzeiten je daran gedacht haben würde, Faust's Verdammung vollständig aufzuführen? —

München. L. v. St.

Musikbrief aus München.

XIV.

F. St. Wieder eine Concertsaison gehört der Vergangenheit an, und wenn ich sie überblicke, so scheint es mir, als ob es nicht die sogenannten grossen, als vielmehr die kleinen Concerte gewesen wären, welche mehr Interesse erregt und grössere Genüsse geboten hätten. Ist doch in ersteren kein Faden, irgend bestimmter Plan erkennbar, sondern ein gewisses Tasten und Suchen wahrzunehmen, welches wohl in dem Streite um die »Zukunftsmusik« theilweise seinen Grund haben mag. Doch im Einzelnen will ich das Ganze zu schildern versuchen!

Die Gesangs-Triospieler Bussmeyer, Abel und Werner liessen sich die Gelegenheit nicht entgehen, die neue Concertsaison am 17. Februar in gelungener Weise zu eröffnen. Namentlich war es das in der letztvergangenen Saison zum ersten Male aufgeführte und jetzt auf Verlangen wiederholte Forellen-Clavier-Quintett von F. Schubert, welches die Zuhörer wieder sehr entzückte; der lebhafte Beifall bewies, wie dankbar das Auditorium für die rasche Wiederholung war; er war aber auch wohl verdient durch die vortreffliche feine und klare Wiedergabe, bei welcher wie früher die Herren Seifert und Sigmund (?) der Güte hatten mitzuwirken. Die Auffassung der Cmoll-Sonate Op. 30 für Clavier und Violine von Beethoven durch die Spieler hätte sich wohl etwas genauer in Takt und Zeitmaass halten dürfen, da der Charakter ein durchaus streng geschlossener und gleichmässiger, von aller Phantastik und allem empfindsamen Schwärmen frei ist. Die Soirée begann mit Mendelssohn's Cmoll-Trio Op. 49, von welchem die beiden Mittelsätze durch besonders gefühlvollen Vortrag im Adagio und zierlichen im Scherzo ausgezeichnet waren. Das Finale ist dem Componisten entschieden weniger gelungen als die anderen Sätze; das erste Allegro aber hätte etwas ernster, bedeutsamer und charaktervoller gespielt werden mögen. Das Ensemble war, wie stets in den Triosoiréen, sehr gut.

Der letzte Quartett-Soiréen-Cyklus wurde am 19. Februar mit dem leuchtenden Dreigestirn Haydn, Mozart und Beethoven auf das Würdigste eröffnet. Haydn's Op. 77 in G-dur ist nicht sehr häufig gespielt, gleichwohl erinnere ich mich deutlich, seinen ersten Satz schon in etwas lebhafterem Tempo gehört zu haben, was ihm wohl auch gebührt. Dieses »Allegro« darf nicht zu »moderato« sein. Das Ensemble sowie der Vortrag und die Auffassung der Herren Walter, Steiger, Thoms und Schübel zeugten durchaus vom edelsten Stil, von wahrem Verständnisse und technischer Beherrschung. Das fühlte man nicht nur bei dem herrlichen Haydn'schen Werke, sondern auch bei dem schwierigen Beethoven'schen Op. 132 in A-moll, dessen volle Erfassung selbst beim besten Vortrage schon den Hörern theilweise, um wie viel mehr also den Spielern Mühe macht. Dass die Spieler die Intentionen des Componisten getroffen und die Auffassung geleitet haben, bewies der lebhafte Beifall nach dem Scherzo dieses Quartetts und die tief innerliche Befriedigung, welche sich beim Schlusse des »heiligen Dankgesanges eines Genesenen an die Gottheit« kundgab. Zu dem Mozart'schen Quartette gesellte sich den Herren Walter, Thoms und Schübel diesmal der Herr Oboist Reichenbächer bei. Ist es so sich wünschenswerth, die Zierden des hiesigen Blasinstrumentenchores bei Kammermusikwerken recht häufig mitwirken zu hören, so war es uns so erfreulicher, hierdurch ein neues Werk von Mozart kennen zu lernen. Doch was sage ich — ein neues Werk! Das Oboe-Quartett in F-dur ist bald seine hundert Jahre alt und München ist ihm nicht fremd. Hat es doch 1781 in München in dem bekannten Hause der Burggasse um die Zeit der ersten »Idomeneo«-Aufführung das Licht der Welt erblickt, wo es für Mozart's Freund, den Oboisten Ramm, componirt wurde. Es ist ein kleines, aber ungemein reizendes, nur dreisätziges Werkchen. Die Oboe tritt als Soloinstrument sehr hervor, ist aber in Verbindung mit den drei Streichinstrumenten sehr charakteristisch behandelt, wunderliebliche Klangwirkungen. Im Adagio klagt sie schwermüthig, im Rondo scherzt sie im pastoralen Tone, wie entfaltet den Hörer der Mozart'sche Melodienzauber. Herr Reichenbächer blies seinen Part ganz vorzüglich und entwickelte einen freien runden Ton von schöner Klangfarbe. Der Dank des Publikums war mit Recht ein äusserst warmer.

Als das Programm zu dem ersten Abonnementconcert der musikalischen Akademie am 21. Februar erschienen, frug man sich erstaunt, ob denn ein Beethoven-Gedenktag oder sonst eine besondere Veranlassung gegenwärtig sei, welche die Wahl von lauter Beethoven'schen Werken veranlasst haben könnte. Man konnte keinen Grund finden. Das Programm war so bestimmt worden — sic volo, sic jubeo — und das Orchester konnte wohl damit zufrieden sein; es hat die Werke schon ebenso oft gespielt, als das Publikum sie gehört hat, und hatte nicht nöthig etwas Neues zu studiren. Welcher Zuhörer könnte auch andere als »Prometheus«-Ouverture, Violinconcert, Scene und Arie »Ah! perfido«

»Leonoren«-Ouverture und A dur-Symphonie ein schönes Programm nennen. Schön bleiben diese Werke immer, auch wenn sie täglich wiederholt würden, aber — das Interesse für sie muss in Folge allzu häufiger Aufführungen abnehmen und das um so mehr, wenn an einem Abende mehrere längst allbekannte, oft wiederholte Stücke erscheinen. Wäre ein Mozart-Abend gegeben worden, so hätte sich allerdings leicht ein Programm völlig oder nahezu unbekannter Compositionen zusammenstellen lassen; bei Beethoven ist das nimmer möglich. Und so bleibt wohl: »unverzin defectus«. Das Beethoven-Programm war nach Opuszahlen geordnet; die Compositionszeit der Werke liegt in derselben Reihenfolge mit der einzigen Ausnahme, dass die Concertarie schon 1796, also fünf Jahre vor der »Prometheus«-Musik geschrieben wurde. In ihrem Melodienreichthume rührt noch vielmehr Haydn und Mozart als Beethoven. Es gehört auch eine so ausgezeichnete Gesangs- und Vortragskunst wie jene des Fräul. Wekerle dazu, um diese Arie entsprechend zur Geltung zu bringen. Die Künstlerin bewies dadurch, dass sie auf den Namen einer »Primadonna« vollkommen Anspruch machen könne. Ihr Recital war dramatisch belebt, ihre Cantilene edel und weich, ihre Coloratur glänzend und innig. Sie erhielt mit Recht den lebhaftesten Beifall. In gleichem Maasse und nicht minder verdient wurde auch Herr Concertmeister Walter gefeiert, welcher das Violinconcert sehr vorzüglich vortrug. Zunächst ist die Reinheit und Sicherheit des Tones, die Wärme des Vortrages und die namentlich in der äusserst schwierigen Cadenzen hervortretende technische Meisterschaft zu rühmen. Wenn man im ersten Satz vielleicht stellenweise noch mehr Feuer und Schwung hätte wünschen mögen, so mag immer das sehr moderirte Tempo, welches das Orchester anschlug, etwas gehindert haben. Unser scharfer Kenner des Finale der A dur-Symphonie dahin, dass es Beethoven so gewollt hat, dürfte freilich mit Grund zu bezweifeln sein. Die ersten drei Sätze wurden sehr gut und besonders im Rhythmus sehr exact gespielt. Die »Prometheus«-Ouverture hat nichts hervorragend Fesselndes, die »Leonoren«-Ouverture aber war bei den häufigen Theateraufführungen schon manchmal einmal mehr genussvoller zu hören. Leiter der Abonnementsconcerte dieser Saison ist Herr Kapellmeister Levi.

Der junge Pianist Herr Ludwig Deppe (?) ist den hiesigen Kunstfreunden bereits wohlbekannt ob seiner hervorragenden Leistungen in den Concerten der kgl. Musikschule und in einem Abonnementconcerte der vorigen Saison. Der ungewöhnlich begabte Kunstjünger gab am 21. Februar ein Concert im Museumssaale, wobei er alles Lob, was ihm früher schon verdientes Maassen zuerkannt wurde, vollständig rechtfertigte. Für Alle, welche den erst achtzehnjährigen Künstler seit einigen Jahren beobachten, ist es eine Freude, seine Fortschritte wahrzunehmen und ihn allmälig, aber sicher zum fertigen Meister werden zu sehen. Sein Programm war sehr reichhaltig und acht gut; dabei besonders dankenswerth deshalb, weil es Liszt'sche Compositionen aufständig vermied. Er begann mit Beethoven's Es dur-Sonate Op. 81 — »Lebe wohl« —, aus welcher namentlich der letzte Satz mit feuriger Auffassung und seltener Klarheit gespielt wurde. Staunen erregte die technische Beherrschung grosser Schwierigkeiten und der effectvolle Vortrag in Rheinberger's Variationen Op. 11, einem ebenso bedeutenden als interessanten und stimmungsreichen Werke. Auch beim Vortrage eines J. S. Bach'schen Präludiums, einer Fuge und eines Allegro zeigte Herr v. Deppe (?) volles Verständniss und klares Spiel; das poetische Element hob er ähnlich in den »Kreisleriana« von Schumann hervor. Wenn hier zum Schlusse Kraft und Sicherheit vielleicht nicht mehr ganz ausreichten, so kann dies der vorzüglichen Gesammtleistung gegenüber kaum in's Gewicht fallen. Der schöne kraftvolle Anschlag sei schliesslich besonders erwähnt. — Frl. Meta Kurl war es gütig, an Stelle des unpässlich gewordenen Frl. Meyersheym und de Nocker zwei Lieder von Schubert und fünf von Taubert mit anmuthiger Anmuth zu singen. Namentlich traf sie den reizend naiven Ton der Taubert'schen Kinderlieder, wobei sie wesentlich von ihrer ganz deutlichen Textaussprache unterstützt wurde. »Hänschen« selbst da fecante war in seiner Art ein wahres Cabinetsstück.

Die kgl. Vocalkapelle führte in ihrer dritten Soirée am 1. März eine schöne Reihe von Chorgesängen vor, welche allerdings zum Theil regelmässigen Concertbesuchern schon recht bekannt waren. Bezüglich der fein gearbeiteten vierstimmigen achtstimmigen Motette von Joh. Christ. Bach lässt sich nichts, der drei altitalienischen Lieder von Orazio Vecchi und A. Gastoldi und dreier vierstimmiger Lieder von Hauptmann erübrigt daher nur zu berichten, dass sie, wie alle Nummern dieses Abends vorzüglich gesungen wurden. Das Tempo der Motette und namentlich auch des frischen und wohltönenden Schlusschores »Im Frühling« von G. Vierling möchte übrigens wohl etwas zu rasch gewesen sein. Palestrina's fünfstimmiges »Improperium expectavit« war wunderbar wohlklingend, weihevollen Klanges; ein trefflicher Gegensatz hiezu der kräftige, kraftvolle 28. Psalm von H. Schütz. Gemüthvoll, ja ergreifend erschien wieder Jos. Haydn mit dem vierstimmigen Gesange »Der Greis«; warum dessen Clavierzwischenspiele statt gespielt, gesungen wurden und der Chor überhaupt ohne Clavierbegleitung aufgeführt wurde, ist unerfindlich. Ein »Ave Maria« von F. Liszt hätte besser eine Soirée der Vocalkapelle und eine so ehrwürdige musikalische Compositionsgesellschaft nicht verunziert; es ist ein seichtes, unbedeutendes Gesangstück von ganz oberflächlicher Factur und geringer Erfindung. Dass Frl. Wekerle bereits ein erklärter Liebling des Publikums ist, war wiederum unverkennbar, und die treffliche Künstlerin ist es ganz mit Recht. Gleichwohl meine ich, es sei Schubert's inniges, frommes Gebet »Ave Maria« etwas ruhiger im Ausdrucke und weniger concertmässig aufgefasst zu singen. Mit glockenreiner Intonation und kräftiger Höhe gelang das schwierige »Du bist die Ruh« mit Empfindung und Feuer wurde eine der »Magelonen«-Romanzen von Brahms. Der ausgezeichnete Kratschot (?) Herr Thoms erfreute seit langer Zeit wieder einmal als Solist in der Instrumentalisten innerlich und einheitlich gespielten »Arie« von Pergolese, als »Andante« von Rubinstein war als seichtes Machwerk des vorzüglichen Vortrages durchaus nicht würdig.

Die zweite Quartettsoirée am 7. März erhielt eine besondere Zierde durch die treffliche Vorführung des so gut wie classischen C moll-Quartetts von Cherubini; worin eine der besten Leistungen der Herren Walter, Steiger, Thoms, Schübel zu erblicken ist. Minder befriedigte die Vortragsweise der Quartette von Mozart in D dur — componirt 1789 — und Beethoven F dur Op. 135; und zwar zunächst zufolge des allzu zierlichen, elegant-sentimentalen Spieles des Primarius, welches unseren Classikern so viel an Bedeutung und Innerlichkeit nimmt. Der noch junge Künstler wird zweifellos bei seinem reichen Talente hierin die nöthigen Fortschritte machen. Das Zusammenspiel der Quartettisten verdiente alle Anerkennung.

(Fortsetzung folgt.)

ANZEIGER.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 30. Mai 1877. Nr. 22. XII. Jahrgang.

Was verdankt die Volksschule unsern Tonmeistern an volksthümlichen Liedweisen?

(Schluss.)

Doch zurück zum Hauptthema. Was hat die Schule von Robert Schumann aufzuweisen? Nur eine einzige Melodie, die zu dem Liede von Hoffmann von Fallersleben »Ein scheckiges Pferd, ein blankes Gewehr«, das dieser in seinen 50 neuen Kinderliedern brachte. Die Schule konnte nichts Besseres thun, als sich das vortreffliche Lied sofort anzueignen. Die Melodie ist einfach und acht volksthümlich gehalten und lässt es in der That bedauern, dass der geniale Componist ihrer nicht mehr geliefert hat. Man hat keinen Versuch gemacht, andere Lieder von ihm in die Schule zu versetzen; er würde auch fehlschlagen. Und wie steht's mit Mendelssohn-Bartholdy? Besitzt die Schule etwas von ihm? Nichts, wenn man's genau nehmen will. Wir treffen allerdings zwei Lieder von ihm öfters in den Singbüchern an, aber trotz aller angewandten Mühe werden sie nicht Eigenthum der Schule. Es sind: »Es ist bestimmt in Gottes Rath« (Feuchtersleben) und »Leise zieht durch mein Gemüthe« (Heine). Am meisten findet man das erste. Es ist eigenthümlich: trotzdem diese Melodie etwas Volksthümliches hat, besonders in ihrer ersten Hälfte, will sie dennoch nicht festen Fuss fassen, und das hat hauptsächlich in der Modulationsweise und dem Trugschlusse ihrer zweiten Hälfte seinen Grund. Der Melodie will sich keine zweite Stimme recht anschmiegen; kann des Componisten Modulation in ungezwungener Weise wiedergeben und darum allein schon darf man den Schluss ziehen, dass wir's mit keiner wirklich volksthümlichen Weise zu thun haben. Es ist zum Lachen, wie zuweilen nach einer zweiten Stimme gesucht wird. Die Steigerung in der vierten Strophe ist zwar an sich schön, aber dem Volkston wenig entsprechend. Hin und das Lied noch weiter hin und her zerrt, corrumpirt — denn man lässt auch wohl einen Wiederholungstakt aus — und es durch Hinzufügung einer schlechten zweiten Stimme ganz ungeniessbar macht, lasse man's lieber bei Seite; habe es im Uebrigen in Ehren und singe es mit seiner Clavierbegleitung, meinetwegen auch für Chor arrangirt. Aehnlich verhält sich's mit dem andern Liede »Leise zieht durch mein Gemüth«. Die Weise ist an sich ebenfalls einfach und eingänglich, doch wird der harmonische Sprung in die kleine Unterterz im achten Takt alle Bestrebungen, sie populär zu machen, neutralisiren. Auch Mendelssohn'sche Lieder für gemischten und Männerchor trifft man zwei- oder dreistimmig gesetzt hie und da an, z. B. »Im Grün erwacht«, »Süsser goldner Frühlingstag«, »O Thäler weit, o Höhen«, »Wer hat dich du schöner Wald« etc., aber es sind »Lieder ohne Worte« als Lieder mit Worten, meist von Spitta. Ich fand auch eine seiner zweistimmigen Lieder in zweistimmigem Satze, ferner das Lied »Der Frühling naht mit Brausen« und sogar eine Arie aus »Elias«. In ähnlicher Weise werden andere Componisten herangezogen, u. a. C. Kreutzer mit dem Chor »Die Kapelle«. »Was schimmert dort auf dem Berge so schön«, C. Löwe mit der Ballade »Herr Heinrich sass am Vogelheerd«, F. Abt mit dem Liede »Wenn die Schwalben heimwärts ziehn«. Ein besonders fleissiger Liederbuchverfertiger legt uns in einem seiner Hefte eine recht ergötzliche bunte Musterkarte vor. Er wählt beliebte Liedertafel oder schont weder Mendelssohn noch Kreutzer noch Fr. Schneider, weder grosse noch kleine Componisten; er wirft sich todesmuthig auf Alles, was ihm in den Weg kommt, und fällt, wie bereits erwähnt, sogar Donizetti an. Dabei glaubt er sich sicher, wenn er hinzusetzt »nach Mendelssohn«, »nach Weber«, »nach Löwe«, als wenn der Zusatz im Stande wäre, die unter Hintansetzung aller Pietät und unter schwerer Verachtung aller musikalischen Anstandsregeln vorgenommenen Verstümmelungen der Geistesproducte Anderer zu rechtfertigen. Oder heiligt der Zweck die Mittel? Gelinde gesagt: ein thörichtes, vergebliches Bemühen von ihm und seinen Gleichen. Denn abgesehen davon, dass das Arrangement solcher Sachen nichts weniger als berechtigt ist, hat die Schule von Gesangstoffen, die von vorn herein für das reifere Alter bestimmt sind, keinen dauernden Gewinn. Das gilt vor allen Dingen von unserm Kunstliede; das durchcomponirte Lied ist breit und wenig geschlossen in der Form, liegt sehr häufig seine Hauptstütze, sein eigentlicher Reiz in der Begleitung, und ist in ihm die subjective Empfindung vorherrschend. Das moderne Strophenlied wird von vielen Liederbuch-Herausgebern besonders bevorzugt, jedenfalls deshalb, weil es sich in der äussern Form dem Volksliede mehr anschliesst. Man hat aber alle Ursache, sich auch ihm gegenüber reservirt zu halten; denn was ich eben vom Kunstliede überhaupt bemerkte, das trifft meist auch bei ihm zu. Qualificirt sich sonst ein Lied zu Versuchen, so mögen sie immerhin angestellt werden; nur ist die Hauptbedingung, dass sich etwas ursprünglich Naives, eine gewisse Weihe in ihm bemerkbar mache. Dies aber heraus zu fühlen und zu finden, ist nicht Jedermanns Sache und daher kommt es, dass so ausserordentlich viele faux pas gemacht werden.

Von unseren bedeutenden Tonmeistern, sehen wir, besitzt die Volksschule sehr wenig. Sie mochten keine äussere Veranlassung haben, direct etwas für sie zu thun. Ohne auf dies Capitel weiter einzugehen, gebe ich nur dem Wunsche Ausdruck, dass diese Thatsache für die besten Componisten der

Jentzsch kein Grund sein möge, ihrerseits die Schule gänzlich unberücksichtigt zu lassen. Aus Kindern werden Leute und was das Kind Schönes in sich aufgenommen, das behält es sein Lebenlang, sein Lebenlang bleibt es dem dankbar, der ihm das Schöne bot und den Namen des Gebers überliefert es der Nachwelt. So theilt auch die Schule ihre Lorbeern aus.

Ich wüsste nicht, dass die Schule sonst noch Erhebliches von Componisten der neueren und neuesten Zeit sich zu eigen gemacht hätte. Einiger patriotischen Lieder möchte ich jedoch noch Erwähnung thun. Mit Uebergehung des allbekannten »God save the king« von Carey nenne ich zuerst Reichardt's »Was ist des Deutschen Vaterland?«. Die Weise hat nicht viel Volksthümliches, ist auch vorwiegend Chorlied geblieben. Ihre weite Verbreitung verdankt sie unstreitig dem Arndt'schen Texte, der die Strömung der Zeit treffend wiederspiegelte. Als erreicht war, was es forderte, trat das Lied mit Wort und Weise in den Hintergrund. Die andere mehr in Süddeutschland bekannte Melodie von Celle schlägt einen zu kräftigeren Ton an. Neithardt fügte der Melodie zu »Ich bin ein Preusse, kennt ihr meine Farben?«. Ein lauter von Volkswerth ist auch sie nicht. Aber es wurde decretirt, dass sie national sein solle und — sie wurde es und blieb es bis heute. Aus dem deutsch-dänischen Kriege ging »Schleswig-Holstein meerumschlungen« mit Melodie von Bellmann hervor. Auch dies Lied ist gegenstandslos geworden und nunmehr auf seinem heimatlichen Boden selten noch zu hören. Der nördliche District Schleswigs wird schwerlich Veranlassung werden, es noch einmal auf die Bühne zu bringen. Dagegen dass man es in den Liederbüchern bringt, ist um so weniger zu erinnern, als es immer seine historische Bedeutung hat, ebenso wie Reichardt's »Deutsches Vaterland«. Der Krieg von 1866 hat kein Lied von durchschlagendem Erfolge hervorgebracht; der deutsch-französische Krieg dagegen das »Wacht am Rhein«, Gedicht von Max Schneckenburger, Melodie von Carl Wilhelm, zu einem Populärstück erhoben, das ohne Gleichen ist. Wenn auch nicht in jedem Takt volksthümlich gestaltet, hat die Weise doch Schwung und ist sangbar. Aber wohl nur in Verbindung mit dem schwungvoll patriotischen Text mit seinem trefflichen Refrain, der allein schon einzuschlagen geeignet war, konnte sie eine solche Bedeutung erlangen. Das Lied war schon Jahre lang vor dem Kriege da — es wurde, wie angegeben wird, gedichtet 1840, componirt 1854 — und die Männergesangvereine liessen es erklingen, ohne dass man sagen könnte, es habe damals schon eine hervorragende Rolle gespielt. Aber es kam ihm jedenfalls sehr zu statten, dass es bereits bekannt war. Im günstigen Augenblick zog man es heran und es schlug schon derart ein und durch, dass es die deutsche Marseillaise genannt werden darf. Die beiden Kriegsjahre brachten, wie bekannt, patriotische Lieder in Hülle und Fülle hervor, aber kein einziges konnte aufkommen neben der »Wacht am Rhein«. Anders in den Befreiungskriegen. Diese lieferten eine stattliche Zahl allgemein gesungener Lieder, von denen man ein gut Theil noch gegenwärtig vom Volk und in der Schule singen hört. Einige von ihnen kamen auch im letzten Kriege wieder neu zur Geltung.

Man darf sich nicht wundern, dass die neueren Kriege weniger productiv auf diesem Felde sind, denn wie schnell werden sie geführt. Eine Poesie des Kriegs- oder Lagerlebens kann keine mehr aufkommen. Doch haben wir wohl alle Ursache, uns solcher Eile zu freuen, die Einbusse an Liedern, die wir dadurch erleiden, wollen wir gern verschmerzen. Auch sonst im Leben der Jetztzeit tritt die Poesie vielfach zurück. Wo ist z. B. die Reisepoesie geblieben? Jetzt reist man per Dampf, der Postillon mit seinem Carosse und seinem Horn hat viel von dem poetischen Nimbus verloren und der Dampfrossführer ist nicht im Stande, Ersatz dafür zu bieten. Mit seinem Maschinen- und Dampfpfeife erscheint er uns vielmehr als eine sehr prosaische Person. In seiner Nähe muss aller Gesang verstummen und er ist es überall, wo die Maschine ihre Herrschaft angetreten hat. Kann bei dem Getöse, Schnurren und Pfeifen derselben in den Fabriken und Werkstätten ein frischer, fröhlicher Gesang der Arbeiter, die ohnehin durch die Maschine mehr und mehr verdrängt werden, wohl noch aufkommen? Ja im Familienkreise schnurrt sie bereits, wenn auch unserm leise noch ohne Dampf. Sonst nähte die Braut an weissen Linnen und sang oder summte ihr Lied dabei, jetzt sitzt sie vor der Maschine und mit dem Singen ists aus. Wenn nun auch das gegenwärtige Thun und Treiben materieller geworden und weniger von dem poetischen Hauche früherer Tage angeweht ist, wir wollen uns deshalb keinen zu pessimistischen Gedanken hingeben. Die Liedpoesie verschwindet nicht im deutschen Volk, sie ist zu tief eingewurzelt im Gemüth desselben. Verliert sie zeitweise auch ihre Stätte, sie pflegt sich eine andere zu suchen und sie nach kürzerer oder längerer Frist auch zu finden. Längere Zwischenzeiten solcher Art haben freilich insofern ihr Bedenkliches, als so manches Schöne aus früherer Zeit in Vergessenheit geräth und die Wege, auf denen nach Bedarf Neues gesucht wird, nicht immer die besten sind. Da sollen nun, wie dem singlustigen Volke seine altbewährten Schätze erhalten, neue sammeln und sie ihm immer und immer wieder vorführen, damit es stets gute Nahrung finde und vor irrthümlichen Wegen bewahrt bleibe. Wer könnte das wohl mit mehr Erfolg thun, als die Schule? Sie ist die dauernde Stätte für das Lied. Sehen wir zu, dass sie ihre Aufgabe immer in der rechten Weise löse.

Ich schliesse mit dem Bedauern, dass die Schule von den ersten lebenden Componisten nichts aufzuweisen hat, und dem Wunsche, dass auch sie den Versuch machen möchten, ihr zu dienen mit Beiträgen im Geist und Charakter des Volksliedes.

E. Hilz.

Zelter über Händel's Messias und Mozart's Bearbeitung desselben.*)

Ob in unsern Tagen die Herausgabe einer Händel'schen Partitur eine ergiebige Verlagsspeculation sei, kann nur die Verlagshandlung wissen, und es bleibt immer ein Verdienst den verehrten Namen Händel wieder anzusprechen, sollte man sich auch dazu eines andern verehrten Namens bedienen müssen.

Wie weit sich eigentlich Mozart's Antheil an dieser Bearbeitung des Messias erstrecke, wagt Rec. nicht zu bestimmen, indem er noch eine dritte Hand zu erkennen glaubt, die wenigstens nicht Mozart's Spuren trägt, sollte sie gleich eine verehrliche Meisterhand sein. Doch davon zuletzt.

Da es nicht unnütz sein kann, über das Werk selbst, als Product seines Meisters, eine darlegende Relation aufgestellt zu sehen, woran sich andere Meinungen üben oder anschliessen können, und woraus sich endlich eine bestimmte Ansicht ziehen müsste, da die jedesmalige Aufführung des Messias gleichsam als ein philosophischer Grundbau unterlegen könnte, wenn es zu einem innern Verständniss desselben kommen soll: so wagt es Rec., eine solche Relation hier niederzulegen.

Eine vollkommen bewährte Geschichte der Entstehung dieses Oratoriums würde einen wichtigen Platz in der Geschichte der Kunst behaupten, da es wahrscheinlich ist, dass dieses Meisters unvergleichliche Werk epischer Kunst

*) Der vorstehende Aufsatz bildet eine Recension der 1804 erschienenen Partitur des Messias nach Mozart's Bearbeitung, drei Theile, Leipzig bei Breitkopf und Härtel, und wurde geschrieben für Rochlitz's Allgemeine Musikal. Zeitung, in welcher sie 1805 in Nr. 11 und 12 gedruckt steht. Sie ist blos mit »Z.« unterzeichnet.

gleichsam von selbst entstanden sei, dass Händel auf die historische und poetische Zusammensetzung desselben gleichsam zufällig gerathen sei, indem es scheine, ohne Absicht auf ein poetisches Ganze, mehrere dieser Chöre einzeln componirt habe, und erst zuletzt auf den Gedanken der Zusammensetzung eines grossen Werks hingetrieben sei. In dem Laufe des Werkes selbst finden sich aber deutliche Spuren, die eine solche Vermuthung rechtfertigen. Vielleicht wäre es jetzt noch möglich, über diesen Umstand genaue Nachrichten einzuziehen, da Händel erst seit 25 Jahren todt ist und in England noch Leute leben konnten, die von der Entstehung des Messias unterrichtet sind.

Wenn man nun den Text des Händel'schen Messias genau betrachtet und sich es nicht unbekannt mit Händel's Stil, Ausdruck und Formen ist, so wird man bald inne, dass es hier auf ein lyrisch-episches Ganze abgesehen sei, dass die allgemein aufgenommene Sendungsgeschichte, die Geburt, das Leben und Todes Jesu, als Principien des neuen Testaments und das ganze Christenthum, zwischen den Weissagung des Propheten des alten Testaments und dem ewigen Leben, mit erkennbarer Absicht in die Mitte gestellt sei, wenn gleich diese Absicht erst mitten unter der Bearbeitung der Werke sich entwickelt und nachgekommen hätte. Und so hat die Musik, so weit ihre Geschichte bekannt ist, in dieser Art kein Muster von Vollkommenheit und Rundung aufzuweisen, das diesem Messias an Allgemeinheit für die ganze christliche Kirche, an poetischer Erhöhung und Begeisterung, und kunstmässiger Zusammensetzung zu vergleichen wäre, und man könnte dieses Werk als einen Canon von Geist und unserer Wahrheit ansehen, der durch Wort und Ausdruck ein vollkommen klares Licht über das Wesen des gesammten Christenthums gewährte.

Da Rec. aufgefordert von dem Werke selbst zu reden versprochen hat, so bedient er sich dazu der Arnold'schen Londoner Partitur, welcher der englische Text und die deutsche Uebersetzung des Herrn Professor Ebeling in Hamburg unterlegt. Anmerkend bemerkt er noch, dass dieses Werk, welches in der alten Partitur in drei Theile getheilt ist, von ihm, in der Folge dieser Betrachtungen, in vier Theile getheilt wird, wodurch besonders der Chor »Uns ist zum Heil ein Kind geboren« eine andere Stellung erhält. Ueber die Ursachen dieser neuen Eintheilung erhält es sich einer weitern Erklärung, indem solche Kennern in der Folge von selbst einleuchten wird.

Das ganze Werk hebt mit einer ernsthaften Ouverture aus E-moll an, die die Form aller Händel'schen Ouvertüren an sich trägt, ausser dass sie den düstern Charakter eines unruhigen Treibens und Bewegens hat, auf den sich etwas Klares, Reines abzusetzen soll.

Unmittelbar nach der Ouvertüre erscheint eine kurze, sanfte, heitere Einleitung aus E-dur. Eine Stimme wie aus Wolken, eine Nachtigallenstimme lässt in ziehenden beruhigenden Tönen das erste Wort der Hoffnung ertönen.

»Tröstet! (ruft sie) Tröstet Zion, mein Volk! Geht Boten »des Friedens nach Jerusalem! Predigt ihr, dass ihre Busse »ihr vergeben ist! Vernehmt die Stimme des Predigers in der »Wüste! Alle Thale macht hoch, macht Berge und Hügel niedrig! und was rauh ist machet gleich! denn die Herrlichkeit »Gottes des Herrn wird offenbar! Alle Völker sollen sie sehen; »denn Gott hat es verheissen!«

Von dem ersten einzelnen Ton dieses Trostrufs, bis zu dem letzten Kraftworte des Chors, »Gott hat es verheissen!« senkt sich nach und nach ein solcher belebender Segensthau auf das lechzende Ohr und das dürre Erdreich, welcher in eine Herrlichkeit und Klarheit übergeht, die wie Strahlen der aufgehenden Sonne das Herz erleuchtet und erwärmt.

Die Stimme des Predigers in der Wüsten erhebt:

»So spricht der Herr, Gott Zebaoth. Noch eine kleine Zeit »und ich bewege den Himmel und die Erde, das Meer und das »Trockene, ja alle Völker beweg' ich! Der Herr, den ihr »sucht, kommt plötzlich zu seinem Tempel, und der Engel des »Bundes, den ihr begehret, siehe, er kommt! spricht Gott der »Herr!

»Wer wird den Tag seiner Ankunft ertragen!
»Wer wird bestehen wenn Er wird erscheinen!
»Denn Er ist wie ein läuternd Feuer.
»Er wird sie reinigen, die Söhne Levi.
»Dass alle Völker dem Herrn opfern in Gerechtigkeit!
»Denn siehe, eine Jungfrau soll empfangen und gebären einen »Sohn, der Name heisst Immanuel! Gott mit uns!«

Hier schliesst sich die Verkündigung des Messias gleichsam ab, und geht in eine allbedeutende Darstellung der alten Nacht und eines trübseligen Zustandes der irdischen Lebens zurück, durch welche einzelne Blicke der Hoffnung durchleuchten.

»Dich auf! Nacht bedeckt das Erdreich, dunkle Nacht die »Völker, doch über dir gehet auf der Herr! Das Volk, das »im Dunkeln wandelt, es sieht ein grosses Licht, und die da »wohnen im Schatten des Todes, es scheinet hell über sie.«

Die musikalische Behandlung dieses ersten Theils scheint Rec. im höchsten Grade poetisch frei, kraftvoll, wahrhaft und einfach zu sein, sodass sich nichts für das Ohr allein Ergötzliches oder Erschütterndes eingemacht, sondern vielmehr alles seinen geraden Weg durch das Ohr bis in das tiefste Gemüth sich selber bahnet. Ein heiliges Dunkel spannt jede Erwartung, und führt die Gewissheit der Befriedigung mit sich. Angst und Hoffnung wechseln mit dem bittern Gefühl verlorner Unschuld. Klarheit und Verwickelung, die den Verstand anregen und glücklich beschäftigen. Einfachheit und Würde, Leben und Munterkeit, Imagination und ein gewisser prophetischer Ausdruck ewiger nothwendiger Wahrheit, ein freies Spiel, dessen Betrachtung und Erwägung kaum Zeit entgegensteht, geben den Kunstcharakter dieses ersten Theils an. Dieser Charakter wird hier und durch das ganze folgende Werk deswegen als fest angenommen, damit niemand die Meinung annehmen oder herzubringen möge, die Musik sei ein blosses Vergnügen, und ein Vergnügen müsse seine Zeit haben, d. h. nicht länger währen, als man sich dazu die Zeit bestimmen wolle; vielmehr ist die Auffassung eines grossen Kunstwerks ein eigenes Geschäft und muss wie ein Geschäft von jedwedem angesehen werden, der dadurch angeregt und belehrt sein will.

Der zweite Theil, welcher die Geburt und das Leben enthält, wird durch eine Symphonie eingeleitet, die durch ihre Form einen bestimmten Erdenzustand, den der Hirtenleben zu erkennen giebt. Unmittelbar nach derselben wird in recitativ der Interlocutor, recitativisch mit einfachen Bibelworten erzählt: Es seien in der Nacht Hirten auf dem Felde gewesen, die ihre Heerden gehütet. Der Engel des Herrn sei zu ihnen getreten und die Klarheit desselben habe sie sehr erschreckt. Der Engel aber habe zu ihnen gesagt: »Fürchtet euch nicht! »ich bring euch grosse Freude, Wonne und Heil für alle Völker, »denn euch ist heut in Davids Stadt ein Heiland geboren, welcher ist Christus der Herr.«

Alsobald seien da bei dem Engel die Menge himmlischer Heerschaaren gewesen, die hätten Gott gepreiset und also gesprochen:

»Ehre sei Gott in der Höhe! Friede auf Erden! den Menschen Heil!«

Wie dieser Chor himmlischer Heerschaaren eine Zeitlang herab kommt, sich mit Macht und Kraft auf die Erde senkt und Ruhe, Klarheit und Freude ausgiesst, sich endlich wieder in den Aether erhebt und wie eine Vision verschwindet, ist mit aller Lebhaft gkeit eines grossen Genies ausgeführt.

22*

Nach dieser Erscheinung regt sich das frische Leben nach und nach. Der jugendliche Theil des Hirtenchores hat den Gedanken aufgefasst: »Uns ist ein Heil ein Kind geboren, ein Sohn ist uns gegeben!« Mit diesem Gedanken wiegen sie sich gleichsam spielend und hertrotzend, bis der andere Theil des Chores (der Tenor) einfällt; dann fällt der Alt ein und zuletzt der Bass. Dieses kindliche Spiel setzen sie wechselsweise nun in abgebrochenen Phrasen eine Zeitlang fort, bis zu der Stelle: »welches Herrschaft ist auf seiner Schulter, und sein Name wird genannet: Wunderbar! Herrlichkeit! der Gütige Gott! und ewig, ewig Vater, und Friedefürst!«

Bei diesen letzten Worten nimmt die Lebhaftigkeit des Ausdrucks schnell zu, und geht in eine totale Begeisterungsscene über, in welche Hirten und Heerden, Feld und Wald, Sonne, Mond und Sterne mit ihren Bewohnern einzustimmen scheinen; als ob allen Enden und Orten wiederum neue Töne in dieses Hirtenchor einzustimmen, das sich mit seinem höchsten Triumphe schliesst.

Nun geht das Leben so und die Wirkung ist da.

»Das Auge des Blinden thut sich auf und das Ohr des Tauben höret, der Lahme hüpfet wie ein Hirsch und die Zunge des Stummen regt sich.«

»Er weidet seine Heerde wie ein guter Hirte, und sammelt seine Lämmer in seinen Arm. Er nimmt sie mit Erbarmen in seinen Schooss und leitet sanft die gebähren soll. Kommt her zu ihm, die ihr mühselig seid, mit Traurigkeit beladen, und er verleiht euch Ruh. Nehmet sein Joch auf euch und lernet von ihm, denn sein Joch ist sanft und seine Last ist leicht.«

Nie hat ein Componist das wahre Hirtenchamber des stillen Friedens eines gerechten Lebens so getreu, edel und wahr ausgedrückt, als es hier in dem Wechselgesange »Er weidet seine Heerde« und dem darauf folgenden Chor geschehen ist, und dessen Charakter ist durch den ganzen zweiten Theil festgehalten.

Der dritte Theil enthält das Leiden, den Tod und die Apotheose. Der erste Chor aus G-moll, welcher diesen Theils als Eingang dient, ist ganz präsentamente. Es ist nicht traurig oder klagend, noch weniger leidenschaftlich. Die Wucht einer unaussprechbaren Last, das bis zum dumpfe Gefühl eines unseligen Zustandes, die Sünde der Welt liegt darin.

Als kunstmässige Darstellung des Weltlebens, welches unsere Theilnahme erregen soll, bewand bisher in den reagirenden Kräften: Schicksal und Widerstreben, Construction einer Gewalt gegen eine Gewalt. Hier ist es andere Construction einer Kraft an einer Kraft: Leiden und Duldung. Und dieser Begriff ist hier mit homogener Einmüthigkeit durchgeführt.

»Kommt her und seht das Lamm! Es träget die Sünde der Welt!«

»Er war verschmähet und verachtet, ein Mann der Schmerzen, versenkt in Qual; gab den Schlägen seinen Rücken und seine Wange der Hasser wilder Wuth.«

»Fürwahr, Er trug unsere Krankheit und nahm auf sich unsere Schmerzen, auf dass wir Friede hätten. Durch seine Wunden sind wir geheilet.«

»Wie alle irrten, zerstreut wie Schafe umher. Doch der Herr warf unser aller Missethat auf ihn.«

Nun erfolgt der eigentliche Ausdruck des Leidens zum Tode, der dadurch merkwürdig ist, dass jede menschliche Leidenschaft aus diesem Ausdruck ausgeschlossen, und allein das tiefste Seelenschauern eines göttlichen Gemüthes dargestellt ist.

Es ist durchaus in den beiden folgenden Stücken nichts Menschliches anzutreffen als der Anspruch an den Göttlichen im Menschen.

»Die Schmach bricht ihm sein Herz; er ist voll von Traurigkeit, er sah umher, ob jemand jammerte, aber da war keiner, der Trost dem Dulder gab.«

»Schau her und sieh! war kennet solche Qualen, schwer wie seine Qualen.«

Es ist vielleicht unmöglich, durch Worte einen anschaulichen Begriff von der hohen Kunst mitzutheilen, die in dem einfachen erweichenden grossen Stil dieser Worte liegt, welche von Einer Sopranstimme gesungen und mit den Saiteninstrumenten vierstimmig und höchst einfach begleitet werden. Declamation, Accent, Modulation und melodische Form sind von ganz entschiedener Bedeutung dargestellt auf Einen Totaleffect concentrirt, dass dem menschlichen Gemüthe der Blick in das Herz alles Lebens geöffnet ist. Es ist zugleich das Edelste, was die Kunst in dieser Art hervorbringen kann.

Wenn andere grosse Componisten mit vielem Verdienst und erschütternder Wirkung durch ihre Darstellung des Todes Jesu die grosse Natur aufregen und verfinstern, wenn die Todten aus den Gräbern aufstehen und den Vorhang des Tempels zerreissen; wenn sie mit menschlicher Leidenschaft diesen Tod, wie ein persönliches Bild, wie eine episodenische Furie wüthen lassen, um Einen Mann zu tödten, der nun nicht mehr um der Gerechtigkeit willen leidet und stirbt, als vielmehr von den Rasenden zu einem Rauschen gemartert und gemordet wird; wenn das Bild der Geduld und Treue durch die Gestalt des Abscheus malerisch verstellt wird, so ist hier alles sublim, mitgabe Interesse und analogisch mit dem unendlich hohen Sinne von der menschlichen Erlösung der Welt.

In den möglichst kürzesten Zeit, ohne Pomp und Aufwand, von prächtigen Kunstmitteln, fallen gleichsam die Blätter alles Lebens herab: das geheimnissvolle Zentrum rollenden Auflösung, lagert sich fast uns jede pulsirende Kraft. Das Leben ward eine Qual; hier endet es.

»Er ist dahin aus dem Lande der Lebendigen, und um die Sünden seines Volkes ward er geplagt.«

Es fängt nun wieder an nach und nach klar zu werden: die Stimme des Trostes und der Zuversicht ertönt.

»Doch du liessest ihn im Grabe nicht, du liessest nicht zu, dass dein Heiliger die Verwesung sehe.«

Es wird Tag. Das Gefühl der Erlösung ist da. Es ist vollbracht!

»Machet das Thor weit dem Herrn, und die ewige Pforte hoch! denn der König der Ehre ziehet ein!«

»Lobsingt dem ewigen Sohn, Engel des Herrn! Er fähret auf zur Höh' und führet gefangen das Gefängniss.«

»Warum entbrennen die Heiden, und helfen die Völker vergebens Rath! die Könige lehnen sich auf, und die Fürsten stehen auf zum Empfang wider den Herrn.«

»Auf, zerreisset ihre Bande, zerbrecht ihr Joch und werft es weg von euch!«

»Der da wohnet im Himmel, er spottet ihrer Wuth! Er zerschlägt sie mit eisernem Scepter und zerbricht sie in Stücke, wie einen Topf.«

»Hallelujah! denn Gott der Herr regiert allmächtig! der Herr wird König nun! das Reich der Welt ist nun des Herrn und seines Christus. Und er regieret auf ewig, und ewig.«

Die Lebhaftigkeit, mit welcher diese Apotheose des göttlichen Helden gedacht, gemacht und gemalt ist, kann nur durch ausführliche Anschauung des Werkes selber immer mehr und mehr empfunden und genossen werden. In dem letzten Hallelujah sind alle höheren und niederen Kräfte der Vernunft in Thätigkeit gesetzt, die Erhöhung des Helden zu feiern, und sich mit den Freuden der Himmel über seinen Empfang zu vermählen. Alle Kraft der Tonkunst, das Gemüth zu Lob und Dank und Anbetung zu entflammen, scheint hier auf diesen Punkt aufgespart zu sein, um jedes Haar am Menschen

zu durchdringen, zu erheben und die himmlischen Heerschaaren herabzulocken. Es ist keine Kluft mehr zwischen Himmel und Erden, das Menschliche erhebt sich, das Göttliche senkt sich herab. Ein ewiger siegreicher Krieg vernichtet die feindliche Macht, welche sich zwischen Natur und Unnatur, zwischen Schöpfer und Schöpfung gelagert hatte. Des Sieges Palmen weht, die Erde ist frei, das grosse Licht ist aufgegangen, hoch steht die Sonne da in der Klarheit des Herrn, ihr flimmernd Licht blendet nicht mehr, es erwärmt, erhebt, es begeistert.

Unser Meister würde hier, wie alle Componisten vor und nach ihm, sein Werk haben schliessen können, wenn es ihm wie jenen um eine, eine dramatische Darstellung der Passionsgeschichte zu thun gewesen wäre. Sein Genius hat ihn dermalen anders gelehrt. Das Geschäft der Erlösung eines entarteten Menschengeschlechts konnte nicht unter diesem Geschlechte, sondern nur in höhern Regionen gedacht und beschlossen werden. Es ist demnach von oben her abgeleitet, und muss nothwendig wieder nach Oben zurück, wenn das Werk ganz, wenn es cyklisch sein soll. Und so haben wir den Vierten Theil des Messias, der die ewige Wirkung der Erlösung enthält, das Aufsehen nach Oben, die Hoffnung auf das Ende aller Qual, die Unsterblichkeit!

»Ich weiss dass mein Erlöser lebt und mich erweckt am »letzten Tage.«

»Denn wie durch Adam alle sterben, so kam durch Einen »die Auferstehung vom Tode.«

»Es schallt die Posaune, und die Todten erstehen unverweslich.«

»Dann wird erfüllt das Wort des Allmächtigen: der Tod »ist in den Sieg verschlungen! Dank sei Gott! der uns »den Sieg gegeben hat.«

»Würdig ist das Lamm, das erschlagen war! und hat versöhnet uns mit Gott! durch sein Blut. Zu nehmen Stärke, »Anbetung und Hoheit und Macht und Reichthum und Ehre.«

»Preis und Anbetung und Gewalt und Ehr und Macht sei »Ihm! der sitzt auf seinem Thron! und dem Lamme das erwürget ist, auf ewig und ewig!«

»Amen!«

Wenn man die musikalische und künstlerische Handarbeit an diesem Werke genau betrachtet und solche der poetischen Tendenz desselben gegenüber stellt, so bemerkt man deutlich die Absicht und Regel, die ganze Fülle der Kunstmittel eines grossen Genies, in Absicht auf äussere Form, melodischen Fluss, harmonisches Leben, und was in der Kunst grafisch genannt werden kann, dieser poetischen Tendenz untergeordnet zu wissen, d. i. sie blos zu gebrauchen als Conductor, als Medium, zwischen dem Geist des Künstlers und dem des Hörers. Der Künstler offenbart den Geist durch das Medium der Kunst, der Empfänger nimmt ihn auf durch das Medium des Ohrs. Der ganze Zweck also ist nichts geringeres als Mittheilung der Idee; die Kunst und das Ohr stehen dazwischen und sind also nur die Mittel, doch müssen sie gut sein, indem nur gute Mittel Gutes wirken können.

Wollte jemand einwenden, der Meister habe hieran a priori nicht gedacht, und der hier abgeleitete Sinn des Kunstwerks sei nur Wahn des Deutelnden, so diene auf diesen Einwurf zur Nachricht, dass es ganz wohl so sein könne, dass sogar bei der Entstehung eines Kunstwerks der Gedanke gar nicht existire. Aber eben dadurch bewährt sich die Kunst idealistisch und unabhängig von dem Gedanken, welcher letztere nichts anderes als eine combinatorische Folge der Eingebung ist, und als Verstand nicht eher auftreten kann, bis etwas zu verstehen da ist. Das ist der Gesichtspunkt des Ref. über dies Werk und über alles was Kunst heisst.

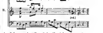
(Schluss folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen

Zwei Sonaten für zwei Violinen und bezifferten Bass von **Joh. Seb. Bach**. Die Continuostimme für Harmonium oder Pianoforte bearbeitet von **Paul Graf Waldersee**. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. 1877. Nr. 1 C-dur 4 Mark. Nr. 2 G-dur 3 Mark.

Der Herausgeber legt uns hier zwei Bearbeitungen vor, welche sich Freunde erwerben werden. Die Gewissenhaftigkeit, mit welcher er den Bach'schen Intentionen nachgräbt, wird den Lesern schon aus seinen in dieser Zeitung gedruckten Aufsätzen klar geworden sein; sie verleugnet sich auch in dieser Bearbeitung nirgends. Solche Handleistungen sind zu unserer Zeit eine Nothwendigkeit geworden und werden es um so mehr werden, je weiter sich die Kreise ausdehnen, in denen diese ältere Musik immer wieder gehört und geübt wird. Mit der wachsenden Empfänglichkeit dafür von Seiten der Musiker wie der Laien wird zwar auch die Fähigkeit wieder allgemeiner werden, auf Grund des Basses und unter Anleitung der Solostimmen eine freie Begleitung zu erfinden; aber für die meisten Spieler wird nichtsdestoweniger das Bedürfniss einer ausgearbeiteten Harmonie vorhanden sein. Für uns hat solche in Einfachheit unter allen Umständen den Vorzug; denn complicirtere Wagnisse schicken sich nur in seltenen einzelnen Falle für den Virtuosen, und als solcher wird, wenn er das Gebiet wirklich beherrscht, nie zweimal auf dieselbe Art begleiten. Darin eben liegt der Hauptreiz und -Werth eines solchen freien Accompagnements.

Die hier in Rede stehende Bearbeitung gehört zu den besten, welche wir kennen. Damit sind solche Arbeiten genügend bezeichnet und empfohlen; eine Kritik im Einzelnen ist unnöthig. Nur zwei Punkte von allgemeinerer Bedeutung mögen noch flüchtig berührt werden. Herr Graf Waldersee liebt es seinen Satz durchweg vierstimmig zu halten; mitunter kommt man aber mit drei Stimmen weiter. Den Schluss des ersten Satzes der ersten Sonate giebt der Herr Bearbeiter wie bei A.



wir würden ansetzen wie B mit den Abweichungen zu notiren, die unter B bemerkt sind. Unser Hauptzweck bei diesem Beispiel ist, die Aufmerksamkeit auf die Schlusscadenz zu richten. Die beiden Violinen haben durch Vorschläge einen Quartsextaccord



der sich aber bei der wirklichen Ausführung noch weiter ausdehnt und mit dem Triller zu einer langathmigen Schlussfigur gestaltet. Es ist es also rathsam, wir möchten sagen nothwendig, mit der Begleitung zurück zu halten und erst dann den Dominantaccord anzuschlagen, wenn man fühlt, dass die Solisten in den Schlusston gehen wollen. Der Herr Verfasser hat alle seine Schlüsse so harmonisirt wie den obigen, weshalb wir uns erlauben, diese Worte seiner Erwägung zu empfehlen.

Zur Geschichte des Städtischen Sing-Vereins in Barmen. Herausgegeben zur fünfzigjährigen Jubelfeier des Vereins. Barmen, Fr. Staats. 1877. 88 Seiten. 8.

Ausser den Verzeichnissen von aufgeführten Werken und von Personen, welche als Solisten oder im Chor bei diesem Vereine thätig waren, enthält das Gedenkbuch von S. 1—17 einen geschichtlichen Abriss über Schicksale und Wirksamkeit des genannten Vereins. Die verschiedenen Abschnitte sind nach den auf einander folgenden Dirigenten gemacht. So haben wir zunächst eine »Vorgeschichte bis zur Berufung Häsers 1810«. Die »Mitwirkung von Damen und Herren« bei Concerten fand hier schon um 1800 gelegentlich statt, aber ein eigentlicher fester Verein bestand nicht; ein solcher wurde in Barmen zuerst 1823 gestiftet. Der eigentliche Begründer des musikalischen Vereinslebens dieser Stadt wurde Carl Gotthelf Gläser, welcher hier von 1810 bis 1842 wirkte, am 4. Mai 1781 in Weissenfels als Sohn eines dortigen Musikdirectors geboren wurde und 1842 starb. Er war das für Barmen, was Schelble für Frankfurt wurde, wenn auch in weniger bedeutendem Maasse. Nach seinem Abgange zersplitterten sich die Kräfte, bis Hermann Schornstein sie von 1831 bis 1851 wieder mehr zusammen hielt. Die Zerfahrenheit dieser Periode zeigt sich aber auch darin, dass man es für passend hielt, sich zu einem »Opernvereine« zusammen zu schliessen, welcher Opern oder Operntheile als Concert aufführte. Als H. Schornstein 1851 nach Elberfeld berufen wurde, war Nachfolger einem verdienstvollen Vater folgte, Schornstein konnte er den Barmer Singverein schon in einem einigermassen blühenden Zustande verlassen. Noch mehr hob sich derselbe unter Carl Reinecke's Leitung, der ihn 1851—1854 dirigirte, bis er nach Breslau ging. Sein Nachfolger Anton Krause leitet den Verein noch jetzt und in ihm hat die Musikpflege dieses jetzt bereits auf 100 000 Bewohner angewachsenen Ortes einen würdigen Repräsentanten gefunden, der nicht nur als Dirigent sondern auch als Lehrer bedeutend ist. Den Mangel eines städtischen Orchesters beklagt unsere Denkschrift S. 11 mit Recht; aber die Gründung und Unterhaltung desselben kann nicht lediglich Sache der Privatpersonen sein, sondern muss von der Stadtverwaltung in die Hand genommen werden. Auch von dem »Singvereine« möchten wir dasselbe wünschen, und bedauern wirklich, dass der Verfasser des geschichtlichen Abrisses nicht Gedanken laut werden lässt, die darauf abzielen; denn wir müssen bereits schliessen, dass in Barmen ebenfalls noch ungeachtet der Ueberzeugung durchgedrungen ist, die Musik sei eine städtische Angelegenheit und müsse demgemäss behandelt werden. Dieses Ziel sollte man sich aller Orten stecken und möglichst schnell zu erreichen suchen; denn erst ist die Musikübung bleibend unter Dach und Fach gebracht und vor jenen dummen Zufällen gesichert, mit denen die Berichte aller städtischen Concertgeschichten angefüllt sind. Es wäre sehr schön gewesen, wenn etwas Derartiges bei der neulichen Feier des Musikfestes in Barmen hätte erreicht werden können — der eigenen Stadt zur Förderung, anderen Orten zur Nachahmung. Aber auf diesem Gebiete verstehen wir noch immer nicht musikalische Interessen wirksam zu fördern. Chr.

Musikbrief aus München.

XIV.

(Fortsetzung.)

Anfang Mai. Nach so langer Pause brachte das zweite Abonnementconcert der musikalischen Akademie am 2. März wieder einmal eine Symphonie von Jos. Haydn. Der unerschöpfliche Meister hat deren bekanntlich etwa 118 geschrieben, wovon in den letzten vier Jahren hier nur etwa vier zur Aufführung kamen; unter diesen war zumeist aufgeführten war auch die am 2. März wiederholte in G-dur ³/₄-Takt. Warum aber nicht lieber von übrigen 118 eine? Die köstliche Symphonie wurde übrigens sehr gut gespielt und Papa Haydn feierte wie damals den Triumph, dass das muthwillig übermüthige Finale wiederholt werden musste. Frau Kölle-Murjahn, vor einigen Jahren noch der Karlsruher Oper angehörig, wusste sodann langsam aber sicher die Gunst des Concertauditoriums zu erringen. Ihre erste Nummer war die Arie aus »Figaro's Hochzeit«: »Endlich naht sich die Stunde« — eine nicht ganz glückliche Wahl; diese Arie passt so sehr in die scenische Situation und ist so erhaben über alles Effectstreben, dass eine Concertsängerin damit nie grosse Erfolge erzielen wird. Zudem hat Frau Kölle's Stimme nur bescheidenes Volumen, woran man sich erst gewöhnen muss, um ihre übrigen Vorzüge entsprechend zu schätzen. Die »Magelone«-Romanze von Brahms hatte man kurz vorher schon öfter von Frl. Wekerle gehört. In Schumann's »Aufträge« sang sie jedoch Frau Kölle's liebenswürdige Vortragsweise ebenso sehr wie in Mozart's »Veilchen«. Der lebhafte Applaus veranlasste sie zu einer sehr geschmackvollen Zugabe, worin sie am meisten excellirte, die Arie der »Rosine« aus dem »Barbier«. Die leichte Auffassung, die leichte und klare Coloratur, das für Rossini'schen Gesang so geeignete Organ und die schöne Intonation wirkten zu einem vollendeten Ganzen zusammen. Die Serenade von Joh. Brahms für Holzblasinstrumente, Hörner, Violen und Bässe Op. 16 erschien hier, obwohl bereits seit mehr als anderthalb Decennien gedruckt, als Novität und wollte nicht recht ansprechen. Als anregendere und interessantere Novität erschien die schliesslich aufgeführte »Danse macabre« für Orchester mit Violinsolo von dem Pariser Camille Saint-Saëns. Der poetische Inhalt dieses »Todtentanzes«, wie ihn ein französisches Gedicht von Henri Cazalis angiebt, ist etwa folgender: Es schlägt Mitternacht; der Tod greift in die Saiten, stimmt seine Geige und spielt eine schaurig-düstere Melodie; die Zahl der Tänzer, welche sich aus den Grüften erheben, wächst; der Reigen wird wilder und lebhafter; die Gebeine klappern vernehmlich. Aber mit dem Schlage »Eins« zerstiebt der Tanz; ein Hahnenschrei gellt durch die Oede und Alles ist verflogen. Musikalisch betrachtet hat man es mit einem nach Form und Inhalt recht gelungenen und stimmungsvollen Scherzo zu thun, welches nur durch einen ziemlich krassen Realismus einigermassen verhindert wird, in den poetischen Inhalt sich zu vertiefen. Das Klappern des Todtengebeins durch ein sogenanntes »hölzernes Gelächter« dargestellt, wirkt eher erheiternd als schauerlich. Man konnte dieses Effect zugleich den Franzosen überlassen und sich in dem Musikstücke ohne Geklapper erfreuen; es war aber doch von Bedeutung, den »Todtentanz« wenigstens zum ersten Male genau ächt, wie ihn der Componist geschrieben hat, zu hören. Die beiden letztgenannten Orchesterwerke wurden sehr gut aufgeführt.

Spärliche Werke, sowie der Kammermusik, sind hier zu selten zu hören; denn das Erscheinen des Quintetts in C-moll Op. 8 für Clavier und Blasinstrumente auf dem Programme der zweiten Triosoirée am 11. März den Musikfreunden in der That eine rechte Freude war, welche durch die sehr gelungene Wiedergabe bez. in Bezug auf Erhebung und Wohlklang herrlichen Werkes zu einem vollkommenen Hochgenusse wurde. Herr Zenetmeyer spielte den Clavierpart mit Bravour und Eleganz; die Bläser Tillmetz, Hartmann, Strauss und Mayer standen ihm ebenbürtig zur Seite. Geringeres Lob verdient der etwas kühle und seitens der Streicher mangelhafte Vortrag des Mozart'schen Es-dur-Claviertrios und einer schwungvollen Suite für Violoncell und Clavier von Saint-Saëns, welche mehr gekünstelt erscheint als andere Werke des geistvollen Franzosen und sich von manchen Themen zu allerlei Sonderbarkeiten

varier, ohne die Technik und Klangwirkung des Violoncelles genugend zu berücksichtigen

Bekanntlich hat das Bayreuther Festspiel mit einem erheblichen Deficit abgeschlossen zu dessen Tilgung sein Meister jetzt in England Concerte veranstaltet Auch die hiesige Hoftheaterintendanz wollte nicht säumen, hiezu ihr Schärflein beizutragen, zumal das Deficit wohl fast ausschliesslich die königl bayerische Cabinetscasse treffen würde, und veranstaltete am 17 März einen Wagner-Abend im kgl Hoftheater unter Levi's Leitung Wagners theoretisches Steckenpferd von den drei Schwesterkünsten beim musikalischen Drama, welche sich gegenseitig tragen und stützen sollen, wird eben in der Praxis dann nicht geritten, wenn es sich um Geldverdienen handelt und der musikalische Schwester ist dann »die Kuh, die ihn mit Butter versorgt« Die ausgegebenen Texte bezeichneten kurz die Situation und die scenischen Vorgänge des aufgeführten Musikstücks, sah man auf die Bühne, so wirkte es allerdings sehr komisch, Sänger und Sängerinnen in Concerttoilette pfeilgerade in einem Prachtsaale dastehen und sitzen zu sehen Nachdem sich der Vorhang zum ersten Male schoben hatte, begann Herr Nachbaur mit Frl Scheisky die Schlussscene des ersten Actes der »Walküre« Bei der dramatischen Aufführung am Schlusse eines langen, ermüdenden Actes so frisch und wirksam, verliert diese Scene ohne die Beigaben des Vollmondes, der herrlichen Frühlingsnacht und des blitzenden Schwertes »Nothung« sehr, manch andere kleine musikalische Einzelheit interessirte mehr, als das an sich ganz hübsche, aber doch nicht bedeutend erfundene »Frühlingslied«, welches Herr Nachbaur bei Weitem nicht so warm und tonvoll sang, als es Herr Vogl bei den hiesigen Walküren-Aufführungen zu singen pflegte Letzterer brachte hierauf einen Abschnitt aus »Siegfried« zu Gehör, welcher »Schmiedelieder« betitelt ist, aber auf den Namen »Musik« wahrhaftig keinen Anspruch mehr machen kann, sowohl Melodie als Harmonie sind hier vom Componisten gänzlich verpönt und das sinnreiche Refrain »Hoho! Hahei!« bietet statt Gesang nur wüstes Geschrei So etwas darf überhaupt nur Wagner für Musik ausgeben Das Vorspiel zu der »Götterdämmerung«, gesungen von dem Ehepaare Vogl, begann mit einer spannenden, effectvoll instrumentirten und stimmungsvollen Orchestereinleitung, welcher ein interesseloser, motivdurchflochtener Zwiegesang folgte, das durch das Auftreten des gähnenden »Lindwurm«-Motives wenigstens einige Heiterkeit in die Situation brachte Hätte sodann nicht nachdem Herr v Reichenberg in Bayreuth den Lindwurm so schön gesungen hat und sich hier auf Gastspiel befand, bei welchem es wenig entsprach, die Scene zwischen »Siegfried« und dem »Lindwurm« angefügt werden können? Nach Lohengrin's stand bevor, der Gesang der drei »Rheintöchter« aus »Götterdämmerung« Der natürliche Wohlklang dreier Frauenstimmen — Fräulein Wekerlin, Koll und Scheisky — mit dem anmuthigen Wellengeplätscher des Orchesters würde weit schöner und künstlerischer wirken, wenn nicht gewisse krankhaft überreizte Harmonien und thematische Wiederholungen stören würden Die Schlussscene der »Götterdämmerung«, bei welcher mehr Blech als andere Instrumente zu hören sind und die schon wohlbekannten Motive bis zum Ueberdruss durchgespielt werden, wurde von Frau Vogl mit grossem Kraft und feuriger Auffassung gesungen und möchte ihre Leistung als die beste des Abends gelten Dieser insofern Gelegenheit geboten war, die musikalische Quintessenz des Bühnenfestspieles in zwei Stunden zu hören, verdient der Concert Dank und Anerkennung, es dürfte dabei Manchem der Appetit nach dem Genuss vergangen sein Der Besuch des Hauses war gut, doch zeigten sich grössere und kleinere Lücken Es war eben die Mehrheit jener, welche an dieser Musik nun für allemal keinen Geschmack finden können, fern geblieben

Wenn die Freunde derselben dabei von einem Erfolg dieses Abends sprechen wollen, mögen sie vorher die Thatsache anerkennen, dass es ihren geschlossenen Schaaren sehr leicht war, den Applaus so geltend zu machen, wie es nur bei Werken der äussersten musikalischen Linken zu geschehen pflegt *)

Ein reichhaltiges und theilweise neues Programm brachte die vierte Soirée der k Vocalkapelle am 22 März Nur die erste Nummer war etwas trocken und gestaltete sich erst gegen den Schluss zu rhythmisch bewegter und interessanter J M Bach's, des Schwiegervaters Joh Sebastians, zweichörige Motette »Herr, ich warte auf dein Heil« Unter den folgenden drei Italienern stand den Vortritt A Lotti mit einem herrlich harmonisirten, musikalisch wie poetisch ergreifenden sechsstimmigen »Crucifixus«, eben so, einen eigenthümlich überraschenden Wohlklang erzielte die vierstimmige »Adoramus« ohne Bass von Palestrina Der Paduaner Valotti erschien mit einem einfachen, stimmungsvollen Responsorium, der Neapolitaner Leonardo Vinci mit einer sehr gesangreichen Arie aus »Iphigenie« Frl Clotilde de Nocken, Concertsängerin aus dem Haag trug diese Arie und später je ein Lied von Jos Haydn und J Seb Bach recht geschmackvoll vor, aber die gute Auffassung ist auch Alles, was man von dem Gesange des Fräuleins rühmen kann Die Stimme hat an sich nichts Wohlberechnendes und verliert auch durch eine quetschende Behandlungsweise F Wüllner's erster vierstimmiger Psalm ist ein sehr klares, gehaltvolles und wohlklingendes, nur vielleicht gegen den Schluss etwas gedehntes Musikstück, welches sich mit Recht wie schon früher die allgemeinsten Sympathien erwarb Seltener als erwünscht bringt die k Vocalkapelle moderne Chöre mit Clavierbegleitung, möge sie durch den reichen Beifall, welchen Rheinberger's »Lockung« erhielt, zu häufigerem Vorsetzen so lieblicher und würziger musikalischer Kost bewogen werden, zumal Herr Hofkapellmeister Wüllner so schön zu begleiten versteht Rheinberger's Composition, kein der neuesten, ist von tiefer Poesie und edlem Gesang durchzogen und von hohem natürlichen Genie Eine nicht geringere Originalität, aber doch weniger Sinn für formelle Abrundung und Klangschönheit sprach sich in drei Liedern für Frauenchor von Brahms aus, so »Mondnacht« hat sich die Rhythmik der Composition zu sehr von jener des Verses beherrschen lassen, »Und gehst du über den Kirchhof« ist poetisch — von Heyse — schöner als musikalisch, eine »Barcarole« — Italienisch? — ist von einfacher Anmuth Das Genie in kleiner Form zeigten Schumann's drei dreistimmige Romanzen »Zierlich ist des Vogels Tritt«, »Die gute Nacht, die ich dir sage« und »Es zog eine Hochzeit den Berg entlang« Den Schluss der Soirée bildete das lebendige, alt englische Madrigal »Thyrsis« von Weelkes Der Chor sang zu Anfang nicht immer ganz exact und präcis, fand aber bald seine schon oft bewährte Meisterschaft wieder und steigerte sich bis zum Schluss des Concertes Herr Concertmeister Walter spielte hierauf mit sehr kraftvollem Ton und energischem Strich eine Violinsonate von Leclair, deren Adagio und Finale doch vielleicht etwas zu weich und modern-virtuos behandelt wurden

*) Wenn unser geehrter Referent nicht erwähnt, diesen Concerte in gewissem Maasse allein auf Anerkennung zu zollen, so liegt darin doch wohl zugleich die Rechtfertigung eines solchen Unternehmens Wir unsererseits vermögen nicht zu begreifen, warum gerade Wagner das nicht thun soll, was doch von allen Uebrigen alle Tage geschieht. Dadurch dass er seine Musik in Concerten aufführt, wenn er es nicht anders verstehen kann, hat er sein Princip ja noch nicht verleugnet, sonst dürfte man auch die Texte seiner Opern nicht verlesen ohne es zugleich zu singen Eins ist wenigstens unserer Ansicht von der Sache, was er besser versteht, weiss er am besten D Red

(Fortsetzung folgt.)

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 6. Juni 1877. Nr. 23. XII. Jahrgang.

Goethe's und Zelter's Correspondenz über Händel's Messias.

Der nachfolgende Aufsatz findet seine Erläuterung und Vervollständigung in dem, was Goethe und Zelter im dritten Bande ihres Briefwechsels über Händel's Werk äussern. Zugleich ist dadurch bewiesen — wenn es noch eines Beweises bedürfte —, dass der mit »Z.« unterzeichnete Aufsatz wirklich von Zelter herrührt und dass die in demselben kundgegebenen Ansichten seine dauernden Ueberzeugungen waren.

Zelter führte den Messias am Charfreitag den 5. April 1822 wieder auf und berichtet darüber an seinen grossen Freund nach Weimar:

»Osternsonnabend. Unser Messias ist gestern Abend wie ein Prachtschiff vom Stapel gelaufen und hat sich nun wieder auf ein Jahr ins Stille gegraben. Der Saal war gedrückt voll und ich dachte gegen 1000 Thlr. gewonnen zu haben. Auch waren Zuhörer schienen zufrieden, was auch was werth ist, wenn man wieder zu kommen gedenkt.« (S. 244.)

»Ostern 1822. Gestern, Sonnabend, ist Mad. Mara aus freien Stücken und zwar zu Fusse zu mir gekommen um, wie sie sagt, mein wohlverdientes Geld zählen zu helfen. Stelle Dir vor: diese 72jährige Matrone, diese Famose von Sängerin ist gerührt worden von unserm Messias. Der Schmerz und die Freude, sagt sie, habe sie hingerissen, die Beustanden waren ... für närrisch gehalten haben. Die Fugen wären geflossen, eine Orgel von lebenden Stimmen. Sie hat in London oft genug in dieser Musik gesungen, im Summa sie gesteht dass unsere Productionen sich wohl neben der Londoner, worauf sich die Engländer genug zu Gute thun, kann hören lassen.« (S. 255.)

»Den 6. April 1822. Ueber diesen Messias, der aus Lutherischen Bibelworten zusammen gestellt ist, bin letzthin wieder unter die Philologen gerathen und wie es heisst, grob worden. Es wird gesagt: der Musik sei ein wunderliches Wesen, indem sie Prosa metrisch behandle. Ihr Herren, war die Antwort, wisst nicht was Prosa ist. Es giebt gar keine Prosa.« (S. 256.)

Wenn Zelter hier sagt, der Text sei aus Luther's Bibelworten zusammen gestellt, so wiederholt er damit seinen Irrthum, nach welchem Händel selbst diesen Text aus einer deutschen Bibel gewählt haben soll. Hierüber wird unten noch Einiges zu sagen sein.

Die Unterhaltung über diesen Gegenstand ruhte nun beinah zwei Jahre und wurde erst am 8. März 1824 durch Goethe wieder in Fluss gebracht:

»Auf wunderbare Weise bin ich wieder an Händel herangezogen worden. Durch treue Entwicklung des Messias in seinem ersten Bande: Für Freunde der Tonkunst (S. 227) hat mich an die Händel-Mozartsche Partitur getrieben, wo ich freilich nur die rhythmischen Motive herauslesen kann; nächstens denk ich mich durch Eberwein's Vortrag auch den harmonischen zu nähern. Dieses wäre freilich eine Sache für unser Zusammensein gewesen: das hätte nicht im Hauptpunkt der Notdurfung glücklich gewirkt, gegen sonst traurig genug abgeschnitten wäre. Auf bald gut Wiedersehen!« (S. 444.)

In der Antwort vom 20. März geht Zelter dann näher auf den Gegenstand ein. Alles, was vorgebracht wird, ist lehrreich und werthvoll, selbst seine grundirrthümliche Ansicht über die Entstehung des Messias. Er schreibt:

»Dass Du Händel's gedenkst, erinnert Du mich, dass ich Rochlitzen noch zu danken habe; er hat mir sein Buch auch geschickt und sich freundlich genug über Händel und gegen mich ausgelassen.

»Herder hat irgendwo Händel's Messias ein christliches Epos genannt und das ist das Rechte mit Einem Worte; denn in der That enthält das Werk in seiner fragmentarischen Zusammensetzung den ganz Conciliumswesen Christenthums so treu und ehrlich als vernünftig poetisch.

»Die Entstehen des Ganzen als Opus betrachtet, habe ich immer für zufällig entstanden gehalten, und ich kann mich von der Meinung nicht entwöhnen.

»Die christlichen Hauptfeste gaben zu Händel's Zeit den Componisten Gelegenheit biblische Texte für alle Festzeiten in Musik zu setzen, woraus die schönsten Parcelaheiten entstehen mussten. Händel der Geschmack und Herz genug hatte die infamen Kirchentexte des Brockes, Picander und anderer, womit selbst Bach, Telemann sich abarbeiten müssen, abzuwerfen, sammelte endlich die Chöre, welche sich auf das Leiden bezogen in ein Convolut, liess sich von irgend einem gescheiten Mann die Haken und Ringe dazwischen machen, wenn er's nicht selber that, und so ist ein cyklisches Werk hervorgegangen, das ich nur in 3 oder 3 Theile zerlege. (Folgt das Einzelne.)

»Der Ausdruck solchen Werkes ist im Grossen nachzunehmen, wiewohl überall gute je feine Arbeit nicht fehlt.

»Die Ouvertüre ist nur in sofern zum Stücke gehörig als sie zum Vorgrunde, nur Folie dient, die blaue kalte Himmel der Prophezeiung darauf zu setzen. Die Herrlichkeit Gottes des Herrn soll offenbar werden. Klarheit, Kraft, Wahrheit beherrschen den ganzen ersten Theil.

»Im zweiten Theile, warme heitere Nacht, man fühlt das Leuchten der Gestirne. Erinnerung ... rein und milde

»Im dritten Theile Leiden und Tod kurz oben gedrängt gross still rührend kein Quälerei kein Kreuzigen und dergleichen. Das Leiden des Gerechten über Abwürdigung des Guten, Schlaen ist der Grund, der Abgrund, über den ein krystallener Quell hinweggeht. »Schau her und sieh! Wer kannst solche Qualen!«

»Das letzte Stück ist eine Art Canzone und führt ins Geschlechtliche der musikalischen Formen. [illegible] Womit das grosse Leiden still beschlossen und das Versöhnungsgeschäft vollbracht ist.

»Willst Du Dir denn noch ein besonders bildliches Vergnügen machen so schaue noch einmal den Chor an: Uns ist zum Heil ein Kind geboren.

»Nachdem das Heldengeschlecht die Worte des Engels mit der nächtlichen Flur vernommen und sich vom Schrecken erholt hat, fängt eine Partie an: »Uns ist zum Heil ein Kind geboren« und tändelt mit dem Gedanken unschuldig daher; dann folgen andere auf die ähnliche Art, dann die Dritten, dann die Vierten und endlich bei den Worten: Wunderbar, Herrlichkeit u. s. w. stimmt alles ein: die Hoerden der Flur, das Heer der Gott- und das ganze Himmels, alles erwacht und bewegt sich muthig und froh.

»Nun Ihr Musen genug, wo nicht zu viel.

»Wenn nun aber Einer Messias von Dir gehört ist, wünschte ich dann auch von Dir etwas darüber zu vernehmen. Ich lerne immer etwas wenn Du Dich über so etwas vernehmen lässest.

»Der gute Rochlitz verdient vielen Dank, aber seine Geschichte von der Entstehung des Messias a priori sieht mir aus wie alle Geschichte (die sich so nennt). Die Geschichte eines Kunstwerks (und jedes Kunstwerk hat seine aparte Geschichte) lässt sich nicht an den Fingern herzählen, wenn die Natur selbst Jahrtausende braucht um Einen solchen Kerl zu machen, der ja auch nur zufällig da ist. Die Nothwendigkeit selbst kann nicht bestehen ohne Zufall.

»Eben fällt mir ein, die oben angegebene Hypothese von der Zufälligkeit des Händel'schen Messias, als Ganzes betrachtet, schon vor etwa zwanzig Jahren in einer Recension ausgesprochen zu haben, da ich denn den gehörigen Widerspruch fand und noch finde. Die Recension steht in der Berlinischen musikalischen Zeitung von 1805 oder 6, welche Reichardt herausgab, und ist gewiss in Eurer Bibliothek vorhanden.« (S. 411 bis 416.)

Goethe antwortete ihm am 27. März: »— Denn es hast Du mir durch Deine Ableitungen bei Gelegenheit von Händel's Messias erhellende Lichter aufgesteckt. So ist auch Deine Ansicht von dem rhapsodischen Entstehen dieses Werks mir der Ansicht ganz gemäss, dass der Geist vermag aus Fragmentarischen Elementen gar wohl einen Bogen aufzuschichten, der er dazu zuletzt durch seine Flamme pyramidalisch gen Himmel zuzuspitzen weiss.

»Einen Abend hab ich am Messias gehört, zuletzt will auch ein Wort darüber verlauten lassen. Indessen aber mich an Deinem Leitfaden vorwärts bewegen. Der Anstoss durch Rochlitz ist nur dankenswerth, ob ich ihm gleich hier dabei was eines auch [illegible] freies Wollen und nur gleiches Wirken, dem man nur die Kraft wünschte den Gegenstand schärfer zu fassen und das Erkannte entschiedener durchzusetzen.« (S. 421.)

Zelter am 4. April: »Da Du schon die Stückchen von Händel's Messias gekostet hast, so will ich nur noch sagen, dass ich bei ähnlicher Gelegenheit vorigen Winter unsere Kronprinzessin zum ersten Male gesehen und gesprochen habe. Der Kronprinz hatte sich in seiner Wohnung auf dem königl. Schlosse im Musikzimmer Friedrichs des Grossen einen Chor von acht bis zwölf Mitgliedern der Singakademie bestellt und bei blosser Klavierbegleitung mehrere Prachtstücke des kolossalen Werks im Beisein seines hohen Anhangs hören lassen. Ich war nicht als mitwirkend, vielmehr als zuhörender Gast dazu geladen. So hoch ich diese Ehre zu nehmen habe, so tief hat sie mich betrübt, dass ich gewohnt bin das göttliche Werk seiner Würde gemäss seit dreissig Jahren mit 150 frischen Kehlen emporzuheben, einzuprägen, und einfach daraufthun, was Musik ist, und nun stehe ich wie ein armer Sünder und sehe das lebendige Werk todt auf mir in einem engen Sarge, wo es die Glieder nicht regen kann. Gleich darauf habe ich zwar den tiefen Schmerz in einer Fluth von Champagner ersäuft, doch das hält nicht gegen — man möchte rasend werden wenn man's nicht wäre. Solch ein Werk wollen sie im Strickbeutel davontragen! Der Messias aber kam nicht nach, und sie machten dass sie an die Tafel kamen, wo es denn besser von statten ging.« (S. 416—417.)

Hierauf erwiderte Goethe am 16. April: »Mein Messias zwar nicht im Strickbeutel, aber doch in der Nuss, bringt mir auch Ehre an, der Begriff wenigstens wird lebendig und da ist für unser einen schon viel geschehen. Dem Gedanken, dass es eine Sammlung sei, ein Zusammenstellen aus einem reichen Vorrath von Einzelnheiten bin ich nicht abgeneigt, denn es ist im Grunde ganz einerlei, ob sich das Einheit am Anfang oder am Ende bildet: der Geist ist es immer der sie hervorbringt, und im christlich- mit- protestantischen Sinne lag es ihn obenhin. Eben dies mag am Ende für das Ganze gelten; wer muss uns es Wollen nicht sagen, welcher wenn man ihm Recht giebt, versichert man versiehe es nicht.« (S. 428.)

Zelter sagt hierauf noch am 5. Mai: »Es freut mich, dass Du den Messias in solcher Art notirst. Der Künstler hat sich sehr hoch gestellt. Das Plötzliche am Gegenstande ist nicht einmal umgangen, er ist gerade darüber hinweg gegangen und das Ideal unser Erlösung wird klar.« (S. 430—433.)

Und hiermit ist die Unterhaltung über den Gegenstand zu Ende. Die derbe anschauliche Bildlichkeit in Zelter's Ausdrücken wird der Leser schätzen wie Goethe es that. Er übte nicht nur die Kunst kunstmässig, sondern er dachte auch so über sie, das wird aus Allem klar, was er darüber geschrieben hat.

Zelter's Theorie über die Entstehung des Messias wurde von Goethe freilich nicht in dem Masse gebilligt, wie sein Freund es meinte, denn was er ihm erwiderte, ist in Wirklichkeit nichts als eine in die Form der Zustimmung gekleidete Berichtigung. Der Gesichtspunkt, den Goethe hervorhebt, ist ausserordentlich gross und völlig genügend, um alle Nachtheile die aus den engen Zelter'schen Grenzen für die Beurtheilung des Werkes entstehen müssten, abzuwenden. Ist das Einheit erst am Ende des Kunstwerkes entstanden, was so harmlos wir es auch nicht weiter, als unsere Hülfsmittel reichen, um den ersten compilatorischen Anfänge zu berühren, war sie nachweislich aber schon von allem Anfange an da, [illegible] so bleibt bei dieser tröstlichen Entscheidung ist der Nachweis über das Einzelne zugleich ganz unbefangen denen überlassen, deren Aufgabe es ist: den Gelehrten. Mit ihnen freilich, so weit sie sich auf musikalischem Gebiete bewegten, lebte Zelter auf sehr gespanntem Fusse. Immerhin mögen sie im Ganzen wenig bedeutend und achtenswerth gewesen sein, aber aus seiner anhaltenden Animosität spricht doch eigentlich nur das Gefühl der eignen Unsicherheit auf diesem Punkte, die klare Erkenntniss der Lücke welche Mein und Dein erheischt.

Seine Entstehungs-Theorie des Messias würde begreiflich sein, wenn es sich etwa um Bach's Weihnachtsoratorium handelte. Und nun erklärt sich auch ganz einfach dadurch, dass er an Händel's Werk den Massstab der deutschen Kirchencantaten legte.

—————

Zelter über Händel's Messias und Mozart's Bearbeitung desselben.

(Schluss.)

Nach diesen Voraussetzung geht Zelter zu der neuen, vom verewigten Mozart bearbeiteten Partitur über:

Es ist bekannt, dass Mozart den Auftrag, Händel's Messias für unsere Zeit zu bearbeiten, von dem verstorbenen Baron van Swieten erhalten hat. Es ist ferner bekannt, dass Mozart Händel's Werke wirklich liebte, und sonach dieser Auftrag, wenn er überhaupt statthaft sein sollte, in keine bessere Hände gerathen konnte. Auch merkt man es mehreren der ersten Stücke an, z. B. der ersten Arie aus E-dur, in welcher sich die Flöten sehr gut ausnehmen, und der Sonate aus E moll, dass sie mit Respect und fleissigem Ernst behandelt sind, und dass Mozart an dieser Arbeit anfänglich seine Lust gefunden habe. Diese Lust und Liebe aber erhält sich bei weitem nicht durch das ganze Werk, und Mozart hat entweder gefühlt, wie undankbar für ihn es sei, den einfachen Styl dieses Werks zu modernisiren, oder sein Antheil daran hat gar aufgehört, und der Auftrag ist durch eine dritte Hand, mehr nach Lust als Vermögen vollendet worden. Wie gröblich vergriffen und verstellt der Totalcharakter dieses Werks in seinen neueren Theilen erscheint, mögen Kenner von dem allerersten Recitative abnehmen. Händel lässt das erste Wort des Trostes durch eine reine sanfte, klare Nachtigallstimme, gleichsam aus ätherischen Regionen, durch harmonische Frühlingslüfte herabtönen. Dies geschieht vermittelst einer Sopranstimme. In der neuen Partitur wird dies von einer Männerstimme gesungen, und das ganze Gefühl dieser wohlthätigen Idee, so wie der Sinn eines anfangenden Ganzen ist verwischt. Fragt man nun nach der Ursache dieser Gewaltthätigkeit, welche an einem heiligen Werke ausgeübt wird, so ist kaum andere da, als weil ein Tenorist gern dem Stücke singen wollte. Zu dem darauf folgenden Chor: »denn die Herrlichkeit Gottes des Herrn wird offenbaret«, der in der alten Partitur höchst einfach, munter und würdig, ohne Blasinstrumente gesetzt, und worin das Eintreten der Singstimmen in seiner Art von eclatanter Kraft ist, sind in der neuen Partitur gleich von vorn herein schreiende A-Hörner, Oboen und Clarinetten gesetzt, die dann wieder durch kleine angenehme Soli, zwischen den Singstimmen, die Würde des Chors schon in den ersten Takten aufbrauchen, und die nachfolgende Steigerung, wozu Händel eine so grosse Stärke bereit hat, aufheben, ja unmöglich machen.

In den Chören Nr. 7, 13 und 15 der neuen Partitur werden anfänglich die Themata und Repercussionen von einzelnen Singstimmen vorgetragen, und erst in der Mitte derselben tritt der volle Chor ein. weswegen? — um den Effect zu verstärken! — dadurch aber wird der erste Theil dieses Chors mager, dünn und kraftlos und das Ende roh und barbarisch, wie eine schneeweisse Farbe gegen eine pechschwarze absticht, und die Steigerung ist wieder aufgehoben.

Verstärken, also! das Salz soll gesalzen werden! Je nun, durfte nur noch alle andere Gewürze dazuschütten, um endlich auch das Salz nicht mehr zu schmecken. So tödtet eins das Andere, und die ganze Musik verzehrt sich selbst, anstatt immer mehr genossen zu werden.

In dem Chore Nr. 23: »Wir alle gingen in der Irre wie Schafe«, wo in der Händel'schen Partitur ein Durcheinanderwirren willkürlicher, ungeregelter Kräfte ein- und herumtreibt durcheinander arbeitet, ist in der neuen Partitur durch hineingestellte Flöten, Oboen, Clarinetten, Fagotten und Hörner ein höchst unedles Blöken einer ganzen Viehheerde ordentlich abgemalt, wodurch der Chor so verfinstert und gestört wird, dass bei einer Aufführung des Messias in Berlin, nach dieser Partitur, eine Bewegung im Publikum darüber ausbrach. Die Uebersetzung hat den bedeutenden Fehler, dass eine frühere in vielen einzelnen Theilen vortreffliche Uebersetzung des Herrn Professor Ebeling in Hamburg nicht benutzt ist.

In dem Chore

»And the glory, the glory of the Lord«

»Denn die Ehre, die Ehre des Herrn«

ist die Ebeling'sche Uebersetzung

»Denn die Herrlichkeit Gottes des Herrn«

weit mehr kräftig und Lutherisch.

In dem Chore

»Surely! he hath born our Griefs«

»Fürwahr! er litt unsere Qual«

hat der Bearbeiter lieber Händel's Noten geändert, ehe er das gute Wort »Wahrlich!« oder »Sicherlich« hat brauchen wollen. Durch diese Abänderung ist zugleich dieser Chor, im zweiten Takte, um einen (von dem Bearbeiter wahrscheinlich für unrichtig erkannten) Quartsextenaccord ärmer geworden, der zu den kühnsten und kräftigsten Stellen des Messias gehört. Händel lässt nämlich den Singechor im sechsten Takte mit einem Quartsextenaccorde auf dem Worte Surely kühn eintreten. Dieser $\frac{6}{4}$-Accord ist hier in den consonirenden Dreiklang verwandelt, und aus einem wahren Gottesange eine Armseligkeit gemacht, wofür Baron van Swieten Händel's Namen schlechten Dank weiss. Aus Mozart's Feder ist diese Verbesserung schwerlich geflossen.*)

Dies ist also das neue Schicksal dieses grossen Meisterwerks in Deutschland, welches bis uns noch nie in seiner wahren Gestalt und Herrlichkeit hat erscheinen sollen. Im Jahre 1786 ward es in Berlin von Hiller mit einem Gottesdienste aufgeführt, der vielen Zeitgenossen und dem ganzen Publikum, das den lebhaftesten Antheil an dieser Aufführung nahm, zur Ehre gereicht. Das Werk konnte aber in englischer Sprache nicht aufgeführt werden, doch man hätte eine gute deutsche Uebersetzung; und was geschahe nun? das Werk eines der grössten deutschen Künstler, die jemals geboren worden sind, wurde in einer deutschen Hauptstadt aus einer deutschen Uebersetzung in das schlechteste Italienisch übersetzt, damit einige italienische Sänger mit hinein singen konnten, die überdem das Werk dadurch entstellten, dass sie zwischen den Chören des Händel'schen Messias italienische Opernarien einlegten.

Die neue Partitur dieses Messias ist mit der bekannten Eleganz der Breitkopf-Härtel'schen Verlagshandlung gedruckt, und Recens. hat nur wenige Druckfehler gefunden. Doch hält er sich für verbunden, auch hier wieder den Fehler aller ihm bekannten Partituren dieser Verlagshandlung zu rügen, dass nicht vor jedem Notensystem jeder Seite die Schlüssel vorgedruckt sind. So hätte z. B. unter andern der Druckfehler Seite 101, auf dem Notensystem des Singbasses, gar nicht entstehen können, wenn nicht die Schlüssel überall fehlten. Z.

---

*) Herr Z. hat sich auf die [illegible] Vergleichung der echten alten englischen Originalpartitur, die wir vor uns liegen haben, nicht weiter speciell einlassen mögen. Da dieses zum Theil schon in der höchst gediegenen und sorgfältigen Recension, die von der hier angezeigten Ausgabe in [illegible] der jenaischen allgemeinen Literaturzeitung von 1804 geschehen ist, deren Verfasser wir übrigens [illegible] weil [illegible] da fast auf jedem Bogen der neuen Partitur nicht nur Aenderungen und unzweckmässige Zusätze, sondern [illegible] wichtige Weglassungen zu rügen wären. A. d. R.

[Zu dieser Anmerkung Rochlitz's sei noch bemerkt, dass wir die erwähnte Recension der Mozart'schen Bearbeitung in der Jen. allg. Literaturzeitung hier demnächst ebenfalls mittheilen werden. D. Red.]

Anzeigen und Beurtheilungen

Thematisches Verzeichniss der Werke, Bearbeitungen und Transcriptionen von **F. Liszt.** Neue vervollständigte Ausgabe. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 402 Seiten Lex.-8. (1877.) Pr. M. 13,50.

Ein vollständiges Verzeichniss in drei Abtheilungen: Instrumentales, Vocales und Litterarisches nebst Ausgaben von Clavierwerken, welche Liszt revidirt hat. Ein Anhang bringt Schriften, Bilder u. dgl. über ihn. Sechs Register machen das Bestimmen. Wenn man sich nun noch recht zurechtfinden kann, oder nicht weiss was F. Liszt componirt und geschrieben hat, so ist es wahrlich nicht seine Schuld. Dieser Katalog ist ohne Zweifel von ihm selber angefertigt, wenn auch der Titel nichts darüber sagt. Nach einer Anmerkung auf S. 4 erklärt der Autor hiermit für ungültig gewisse früher erschienene Ausgaben von mehreren Werken. Was wir aber gar sehr vermissen, ist die Angabe der Jahre der Publication, die sich nirgends findet, selbst nicht bei den Particuren der aufgeführten Werke. Hinsichtlich der Chronologie gerathen wir also auch mit diesem Katalog wieder in eine ganz finstere Kammer, die um so finsterer ist, weil hier sogar die Opuszahlen fehlen, an denen man sich bei Anderen doch nothdürftig an den Wänden entlang fühlen kann. Wir meinen nun, dass der, welcher so sehr befissen war die Uebersicht seiner Schätze Allen leicht zu machen, auch wohl den Gelehrten diese kleine Freude hätte bereiten können. Bei thematischen Katalogen, die einzelne Componisten behandeln, sollte sich die Datirung von selbst verstehen.

Die Bearbeitung der sechs Präludien und Fugen von Bach, welche bei Peters in Leipzig vor mehr als 30 Jahren erschien, ist S. 40 registrirt ohne zu erwähnen, dass jene Ausgabe mit einer lehrreichen Vorrede von S. W. Dehn versehen ist.

Unseren ungetheilten Beifall hat die Herstellung. Der Stich ist so vorzüglich, dass er auf allen Ausstellungen mit dem ersten Preise gekrönt werden würde. Solche Producte sind in unserer Zeit der Anfertigung schablonenhafter Massenwaare doppelt erquicklich.

Katechismus der Musikgeschichte. Von **Robert Musiol.** Mit 40 in den Text gedruckten Abbildungen und 34 Notenbeispielen. Leipzig, J. J. Weber. 1877. VIII u. 244 kl. 8.

Von diesem dritthalb hundert Seiten braucht der Verfasser eines Fragebüchleins für Alt und Jedermann die erste Hälfte, um sich durch dasjenige unfruchtbare Gebiet hindurch zu winden, welches man als die Vorgeschichte oder die antiquarische Periode der Musik bezeichnen kann. Er lehrt so bei den dreien Entwicklungsgang bedarf und kommt eben solchen nun Vorwärts. Aber die Frage hat er sich wohl nicht vorgelegt, was seine unschuldigen Katechismusleser mit zusammengeschriebenen Notizen über tausend Dinge und Personen, von denen sie bisher absolut nichts gehört haben, denn eigentlich anfangen sollen. Mit Nachrichten von indischen Künsten, deren Dürftigkeit ebenso gross ist wie ihre Unzuverlässigkeit. Es ist erstaunlich zu sehen, mit welchen Dingen er seine Blätter füllt. Ist es doch als ob das hier Kunst betreibe, in einer »Musikgeschichte« so wenig wie möglich über Musik und so viel wie möglich über Allerlei zu schreiben. Ueberall aber Musiker giebt er gern mit den Worten Anderer und weiss sich bei solchen Gelegenheiten sehr geschickt auf Hülfsmittelstäbe zu stützen; verwandte Seelen finden sich, die Gefühlsöffnung und grosse Sachkenntniss lässt er nicht anders zu. Damit dem Verkehrten auch das Lächerliche nicht fehle, beschäftigt sich der ganze letzte Abschnitt des Katechismus — was meint man wohl mit wem? Mit Peter Lohmann, geboren 1833 in Schwerin, und Joseph Huber, geboren 1837 in Sigmaringen! Wenn einmal

Schwere sein soll, da heben wir auch in der Musik doch lieber das »Fass« als den unabsichtlichen, und warnen deshalb vor Musiol's Katechismus der Musikgeschichte, empfehlen aber

Die Weltgeschichte in sangbaren Weisen. Bearbeitet von Karl Neophilus. Für eine Singstimme mit Pianoforte von **Aug. Wagner.** 1. Theil: Griechische Geschichte. Leipzig, Koch. 3. Aufl. 46 Seiten gr. 8. Pr. 80 Pf.

Ein Legendarbild ist heraus ungefähr 1000 vor Christus wird nach »Prinz Eugen« abgesungen. Die übrigen Weisen möge Jeder selber ausfindig machen.

Musikbrief aus München

XIV

(Fortsetzung und Schluss.)

Anfang Mai. Im Concert unserer Abonnement der musikal. Akademie brachte am Palmsonntage zwei Werke, deren Auswahl an sich schon sehr erfreute: Mendelssohn's »Erste Walpurgisnacht« und Beethoven's »Neunte Symphonie«. Die »Erste Walpurgisnacht« hat eine ausgedehnte, für ihren Meister recht charakteristische Compositionsgeschichte. Sie ward 1830 begonnen, beendigt und in Berlin aufgeführt, ohne sehr zu gefallen, dann umgearbeitet bis 1844, so stellt sie sich jetzt als einen der gediegensten Werke ihres Meisters dar. Wie künstlerisch fein und gewissenhaft ästhetisch letzterer daran arbeitete, trägt sein Gedanken ob er dem hohe Basses noch grosse Trommeln und Cymbeln verwenden dürfte. Dieser Hexenchor trägt einen gesunden markigen Boden, ohne im Mindesten das Gebiet des Musikalisch-Schönen zu verlassen. Noch höher jedoch stehen die Opfergebete der Priester und des Volkes, welche einen ungemein schwungvollen und grossartigen Ausdruck haben. Wenig ist der Gegensatz zwischen den fanatisch-religiösen Heiden und den angstvollen Christen hervorgehoben; Goethe's Gedicht bot hier nicht den nöthigen Anhaltspunkt, den der Musiker etwas weiter hätte ausgestalten können. Hinsichtlich der Wiedergabe verdienen in erster Linie die Solisten, Herr Vogl, der ganz vorzüglich sang, Fräulein Scheinhs und Herr Henschel von Berlin, dann das Orchester genannt zu werden. Herr Henschel glänzte namentlich am Schlusse seiner Partie, wo sich die Stimme mehr in der höheren Lage bewegt. Hier kamen die schöne Intonation und die deutliche Aussprache so recht zur Geltung. Der stets etwas verschleierte Stimmklang des Sängers will gewöhnt sein, um nicht aufzufallen. Der Chor war gegen über dem Orchester denn doch etwas zu schwach, was sich namentlich bei dem so wenig stürmischen Hexenchore bemerkbar machte. Es ist keine Schande für ein Werk wie die Walpurgisnacht von der »Neunten Symphonie« verdunkelt zu werden, denn letztere gehört doch zum Höchsten was die Musik besitzt. Einen ähnlichen Eindruck machte schon ihre erste Aufführung in Wien 7. Mai 1824, bei welcher der völlig taube Meister zugegen war und in der Partitur nachlesend die Tempi führte. Nachgerade wurde viel hineingeheimnisst und herausgedeutelt; sie wurde ungerechter Weise himmelhoch über ihre Schwestern gestellt oder tief unter sie herab gesetzt, so dass ein ungleiches Urtheil sogar die lächerlich komische Behauptung mitunter, es sei ihre Veröffentlichung der Neunten Symphonie geradezu zu bedauern. Unterdessen fordert jede neue Aufführung die Verständniss, bringt reineren Genuss, und so war auch das hiesige Publikum diesmal viel mehr ergriffen als vor zwei Jahren. Die Aufführung der Symphonie war sorgfältig abgerundet und exact, was man vermisste, war z. B. das Pianissimo der ersten Takte des ersten Satzes und ein sauberes Recitativspiel der Contrabässe. Vorzüglich gelang das Scherzo, wobei das ganz treffliche Paukenspiel besondere Anerkennung zu gedenken ist. Auch das Thema

des letzten Satzes wurde sehr schön intonirt. Die Solisten Frl. Weckerlin und Schefzky, die Herren Vogl und Henschel sowie der Chor wurden ihrer schweren Aufgabe glänzend gerecht.

Die musikalische Akademie hatte bereits ein vollständiges Beethoven-Concert am 21. Februar gegeben und wollte wohl deswegen im März nicht nochmal einen arrangiren. Sie überliess daher die Feier des fünfzigsten Todestages Beethoven's der k. Musikschule, welche am 27. März ein sorgfältig vorbereitetes und durch selten gehörte Werke des Meisters gezierteres Programm unter Wüllner's Leitung bot, nachdem das k. Hoftheater durch eine entsprechende Fidelio-Aufführung und »Festspruch« am Tage vorher das Gedächtniss dieses Tages begangen hatte. Gelang auch die »Egmont«-Ouverture nicht so ganz rein und vollkommen, so ist doch viel Lobes zu sagen von den beiden Solisten des Abends, Herrn Kistler, der G-dur-Violin-Romanze Op. 40 und Herrn v. Ondricek mit dem G-dur-Clavierconcerte Op. 58. Ersterer zeichnete sich durch schönen Ton, Letzterer durch gediegene Auffassung und schwungvollen Vortrag — namentlich im Rondo — neben virtuoser Technik aus. Der ergreifende »elegische Gesang« Op. 118 machte an diesem Gedenktage seine volle Wirkung bei sehr stimmungsvoller Wiedergabe. Die interessanteste Nummer des Concertes aber war die selten gehörte C-dur-Messe Op. 86. Kleiner in den Dimensionen, knapper in der Durchführung, leichter verständlich und in edler erhebend für Sänger, Spieler und Hörer mag dieses Werk der grösseren und berühmteren Schwester in D-dur von Manchen sogar vorgezogen werden. Jedenfalls verdient es mehr Berücksichtigung, als ihm auf den seit bekannten Concertprogrammen zu werden pflegt. Die Aufführung muss rücksichtlich des Chores und Orchesters eine recht gute, rücksichtlich der Solisten eine einigermaassen genügende genannt werden.

Man darf wohl mehr als Zufall, man darf einen schönen Act der Verehrung und Pietät darin erkennen, dass die musikalische Akademie in ihrem dritten Abonnementconcerte am Ostersonntage den 1. April zu F. Lachner's 73. Geburtstage dessen erste Orchestersuite in D moll unter Louis Lachner wieder zur Aufführung brachte, nachdem die k. Vocalkapelle beim Vormittags-Gottesdienste in der Hofkirche unter Wüllner's Direction des Meisters herrliche zweichörige Messe in F-dur trefflich executirt hatte. Ich erinnere mich wohl des Winterabends 1862, an welchem die erste Suite den Auditorium des Odeonssaales zum ersten Male elektrisirte; sie hat sich seitdem die Welt erobert und ist zu bekannt, um vieler Worte zu bedürfen. Reiht sie sich ja den grossen Symphonien unserer classischen Meister in der That würdig an. Es war recht schade, dass der unausgesetzt rüstige und schaffende Meister nicht selbst sein Werk leitete; es wurde gut gegeben und doch — wer es unter Lachner's eigener Direction gehört hatte, fühlte recht deutlich den Unterschied. Der lebhafteste Beifall folgte den einzelnen Sätzen. Zur Eröffnung des Concertes wurden die beiden Sätze der unvollendeten H moll-Symphonie von F. Schubert, dem viel zu früh dahingeschiedenen Jugendfreunde F. Lachner's, aufgeführt, zwei köstliche Stücke, welche sehr auf den inneren Antheil [illegible] beider Componisten hinweisen. Herr Georg Henschel aus Berlin erfreute durch den kunstvollen Vortrag einer wunder bedeutenden und jedenfalls für kleinere Räume geeigneteren »Serenata« und einer schönen, stark colorirten Romanze von G. F. Händel. Dass Herr Henschel auch ein ernstlich begabter Componist ist, zeugte der Vortrag selbstcomponirter sechs »Lieder Werner's aus Welschland« aus dem »Trompeter von Säkkingen«, welche grösstentheils sehr stimmungsvoll erfunden und ausgeführt sind. Manchmal überwiegt die Declamation etwas über die Melodie, weswegen die Lieder II, III und V den Vorzug beanspruchen

können. Die Clavierbegleitung ist durchweg recht interessant gestaltet. Der k. Hofmusiker Herr Max Hieber bewies durch den technisch sicheren, tonvollen und farbenreichen Vortrag des in jüngster Zeit mit Recht viel gespielten und gehörten M. Bruch'schen Violinconcertes, dass er den besten hiesigen Geigern beigezählt zu werden verdient. Es war dies die lebhafteste Concertzeit der vergangenen Saison, denn schon am 4. April folgte die dritte und letzte Quartettsoirée mit Beethoven's Trio Op. 87 für zwei Violinen und Bratsche — recte zwei Oboen und englisch Horn, dem Jahre 1794 entstammend —, Haydn's Quartett in D-moll Op. 9 IV und Mozart's G moll-Quintett. Die Werke waren sorgfältig studirt und im classischen Geiste ausgeführt; es steht jedoch dem Beethoven'schen Trio, im ebensogut für ein schwächeres Mozart'sches Werk gelten könnte, die Uebertragung für Streichinstrumente nicht gut zu Gesichte, weil die Klangwirkung zu dünn und effectlos wird.

Mit den rührend schönen Worten aus Mendelssohn's tief empfundenem Volksliede »Es ist bestimmt in Gottes Rath« ist vor etwas mehr als 3 Jahren Sophie Stehle von dem Münchener Concertpublikum geschieden. Der nicht enden wollende da capo-Ruf zur Folge [illegible] diesmal so wenig trösteuder Weise die Strophe heute:

»Wenn Menschen auseinander gehn,
So sagen sie: auf Wiedersehn!«

Unvergesslich für jeden Anwesenden bleibt der brausende Beifallssturm, welcher dieser Zusicherung aus einem Munde erfolgte, dem die hiesigen Concert- und Opernbesucher in dem Zeitraume von 1860—1874 unzählige Stunden erhabender Genüsse verdanken. Mannigfache Umstände und wohl am meisten eine passende Gelegenheit mögen seither die Erfüllung jener Zusage verhindert haben; gewissenhaft wie sie auch als Künstlerin immer war, wollte Frau Baronin von Knigge ihr liebes München nicht mit der kleinsten Schuld beladen für immer verlassen. Das Concert zum Besten des hiesigen Volksbildungsvereines am 7. April ermöglichte dies und verschaffte dem Publikum einen Genuss höchster und eigenthümlichster Art, weshalb der weite Odeonssaal schon vorher ausverkauft war. Dem Gesange der Freifrau von Knigge ging die vom Orchester brillant gespielte Ouverture zu »Ruy Blas« von Mendelssohn voraus. Darauf sang sie mit Herrn Bindermann das herrliche Duett aus »Jessonda« von Spohr. Es waren dieselben Silberklänge, derselbe Schmelz, derselbe sympathische Wohllaut wie früher in ungeschwächter Kraft, in unverblühter Frische. Nachdem Herr Prof. Bärmann mit Feuer und tadelloser Bravour das reizende Concertstück von C. M. v. Weber gespielt hatte, folgten zwei Lieder von Schumann und nach nicht enden wollenden Wiederholungsrufen das neckische Kinderlied »Du kriegst ihn nicht« von F. Lachner, welche den Beweis lieferten, dass die Sängerin auf dem Gebiete des Liedes eine gegen früher noch vollendetere Stufe erklommen habe. Gesunde Auffassung, stimmungsvolle Tonfärbung, feine Nuancirung, schwungvoller Humor und ganz deutsche Textaussprache erzielten eine hinreissende Wirkung. Rich. Wagner's »Walkürenritt« für Orchester war leider das Vorspiel zum Schwanenliede der Künstlerin, dem mit unserem trefflichen Kindermann gesungenen Finale der »Walküre«, einer hochdramatisch vorgetragenen Episode. Donnernder Beifall, zahlreiche Bouquets und Kränze verstanden sich hiernach von selbst.

Am 8. April gab der Oratorienverein sein zweites stattgehabtes Winterconcert im Museumssaale, diesmal eine Reihe kleinerer Chöre von älteren und neueren Meistern vorführend. Namentlich sprach ein neues »Stimmiges« »Gebet« von F. Lachner sehr an. Herr Professor spielte zwischen den Gesängen das wirkungsvolle, feurige Clavierquartett mit Streich-

instrumenten in Es-dur von Rheinberger und wusste sich hiermit den reichen Dank des Auditoriums zu erwerben.

Die Serie der **Akademieconcerte** ging am 11. April zu Ende. Es kam endlich wieder eine der sogenannten kleinen Symphonien von Mozart für Streichinstrumente, Oboen und Hörner an die Reihe, in welchen der gottbegnadete Meister ebenso liebenswürdig zum Herzen des Menschen spricht, als er den Geist des Musikers reichlich beschäftigt. An orchestralen Werken enthielt das Programm ferner: Serenade Nr. 3 in D-moll für Streichorchester von Rob. Volkmann und Ocean-Symphonie von Rubinstein. Der neu engagirte Cellist Herr **Bürger** spielte in der Serenade das nicht übermässig dankbare und keineswegs mit besonderen Schwierigkeiten verbundene Solo mit Geschmack und hübschem Tone. Bei der geringen Originalität der Composition hätte die [illegible] wiederholte Vorführung derselben unterbleiben können und wäre uns solche der grösseren Volkmann'schen Werke erwünschter gewesen. Sehr bedeutend ist der erste Satz der Rubinstein'schen Symphonie, ein trefflich lebendiges Gemälde von reicher Farbenpracht; interessant und stimmungsvoll auch das düster gehaltene Adagio; dagegen sind in den beiden letzten Sätzen die orchestralen Effecte mit übergrossem Raffinement in den Vordergrund gestellt, ohne durch hinreichend interessirende Gedanken gedeckt zu sein. Die drei Orchesterwerke wurden gut gespielt. Die einzige Gesangsnummer bildete die herrlich schöne Arie [illegible] von Mozart aus »Idomeneo«, welche Frl. **Wekerlin** in jeder Beziehung künstlerisch zur Geltung brachte. Eine plötzlich eingetretene Heiserkeit des k. Kammersängers Vogl annullirte den Vortrag dreier Lieder von Max Zenger, des nun wieder hier weilenden Componisten, dessen neue Oper »Wieland der Schmied« beim hiesigen Hoftheater zur Aufführung angenommen ist.

Äusserst genussreich gestaltete sich noch das Ende der letzten Concertsaison durch das Auftreten des **Florentiner Quartetts** am 25. und 26. April. Die mit Recht hochgefeierten Gäste brachten bisher die Quartette: Haydn C-dur Op. 76 Nr. 1, Mozart G-dur, Beethoven F-dur Op. 59 Nr. 1 und B-dur Op. 130, Schubert A-moll Op. 29 und Rheinberger C-moll Op. 89 in gewohnter unübertrefflicher Weise zu Gehör. Diese Productionen, die sich unbedenklich für die Vollkommensten ihrer Art erachten, und die vorgeführten Werke sind so bekannt, dass hierüber nichts mehr zu sagen nöthig ist mit Ausnahme der Rheinberger'schen Novität, welche Jean Becker gewidmet ist und von den Florentinern allerwärts mit grossem Beifalle aufgeführt wird. Schon die ersten zwanzig Takte müssen den Musiker vollständig für sie gewinnen, das Folgende wird ihn bis zum Schlusse fesseln. Alles zeigt des hiesigen Meisters ungewöhnliche, ergiebige Begabung, seinen grossen melodischen Reichthum, eine classische Strenge der Form und den Adel, die phantasievolle, edle Tonsprache eines hochbegabten Künstlers.

Die Tonkünstler **Bussmayer, Abel** und **Werner**, welche diese Concertsaison begonnen haben, schlossen sie auch am 4. Mai wieder — wenn wir von einem noch ausständigen Oratorienvereinsconcert, in welchem Haydn's »Schöpfung« gegeben werden soll, absehen wollen. Die letzte Triosoirée begann mit Beethoven's Op. 97 B-dur in sehr gutem Zusammenspiele, wenn schon etwas nüchternem Vortrage. Wer sich von den auf dem Programme befindlichen »Stücken nach Lenau's Schilfliedern« für Clavier, Oboe und Viola von A. Klughardt etwas Anregendes und Interessantes versprochen hatte, wurde bitter getäuscht; ausser ein paar recht schönen Klangwirkungen und [illegible] sind darin nur gesuchte Harmonien und ungeschickte Melodieversuche zu finden. Es war eine rechte Freude, darauf ein so ausserordentlich frisches, gesundes Werk, wie Hummel's D-moll-Septett zu hören, dessen schwierige Clavierpartie Herr Bussmeyer, von dem kleinen Orchester trefflich begleitet, vollkommen beherrschte.

Das Gastspiel des Herrn v. **Reichenberg** an der hiesigen Oper, das sich wenige Freunde erwarb, habe ich bereits erwähnt. Eine gewaltige Zugkraft auf die Theaterbesucher übte Frau **Lucca**, ungeachtet sehr erhöhter Preise aus. Die Künstlerin, welche in wenigen Wochen von der Bühne für immer Abschied nehmen wird — und zwar in Prag mit Meyerbeer's »Hugenotten«, wo sie dieselbe als »Valentine« zuerst als Solistin betrat — hat hier viermal in den Opern: »Afrikanerin«, »Schwarzer Domino«, »Troubadour« und »Hugenotten« gleich hinreissend in jeder der so verschieden gearteten Rollen durch ihr dramatisches Feuer, durch das seelenvolle Leben, welches sie in jedes Wort und jeden Ton zu legen weiss, und durch ihre glänzende, leicht beschwingte Silberstimme, welche sie zu seltener Kraft steigern kann.

Während die übrigen Opernvorstellungen nach der gewöhnlichen, wenig interessanten Repertoireschablone verliefen, ist schliesslich noch ein lange erwartetes, mehrfach verzögertes Ereigniss zu melden: Die erste »Aida«-Aufführung am 13. Mai, welche freilich an den andern grösseren Bühnen schon ein paar Jahre früher stattfand. Verdi hat die Aida bekanntlich im Auftrage des Vicekönigs von Egypten componirt und die Oper wurde 1871 in Kairo zuerst aufgeführt; der national-egyptische Stoff ist ihm zur Bedingung gemacht worden. Ich kann dem Text keine besondern Sympathien entgegenbringen und keine solchen abgewinnen; derselbe ist aber ganz sicher besser und vernünftiger als der von hundert anderen Opern, welche [illegible] angenommen wurden. Er bietet gute musikalisch verwendbare Situationen, ein fremdartiges nationales Colorit und Anlass zur Entfaltung schöner Decorationen und glanzvoller Scenerie, welche im Zusammenhalte mit allem Übrigen [illegible] und fesselnde Bilder auf der Bühne entwickeln. Schade, dass die deutsche Textbearbeitung so schlimm ausgefallen ist. Man mag indessen darüber hinweg sehen und alle Aufmerksamkeit auf die Musik richten. Denn ein Meister hat hier eines seiner vollendetsten Werke geboten. Ueber [illegible] und die merkwürdige Umwandlung, Vertiefung und Läuterung seines musikalischen Stiles ist gelegentlich der hiesigen Aufführung seines Requiem's in diesen Blättern im Allgemeinen das Nöthige bemerkt worden. Ich darf das dort Gesagte unbedenklich auch auf die »Aida« beziehen. Die Oper zeugt von reicher Erfindungskraft; diese Musik ist dabei ebenso schön als dramatisch wahr und treu, ebenso im Ganzen formell abgerundet als im Einzelnen reich an interessanten und dabei [illegible] harmonischen Reizen. Dramatische Wärme hat ja von jeher zu Verdi's hervorragendsten Eigenschaften gehört, und gerade in der »Aida« weiss er den Hörer durch Melodie und Rhythmus zu fesseln, wie wenige Operncomponisten. Die [illegible] sofort in der »Aida« grosse Triumphe, denn alle Gesangspartien darin sind so mundgerecht für die Sänger geschrieben, wie — ich sage es ohne Scheu — eben nur die Italiener es können. Wie das wirkt, ungemein hold, keusch und geistreich, [illegible] pompöser und glänzender Orchesterbehandlung, [illegible] lässt sich kaum beschreiben. Gerade über letztere sei noch ein Wort gesagt: denn sie ist nicht nur höchst [illegible], sondern auch [illegible]. Sie weiss in Verbindung mit einigen pikanten harmonischen Wendungen jenes fremdartige, orientalische Gepräge sehr glücklich herzustellen, welches der Stoff der Oper veranlasst hat. Ich gedenke z. B. nur der köstlichen, unterhaltenden Balletmusik. Welche Originalität der Erfindung hier [illegible] in der Oper. Kann ein grossartiger Siegesaufzug musikalisch wirksamer behandelt werden als im Finale des zweiten Actes, kann ein Liebesduett feuriger sein als jenes des dritten Actes oder inniger als jenes

des zierten? Verdi zeigt sich als Meister, welcher sich ebenso auf grossartige Massenwirkung versteht, als auf musikalisch-dramatische, oft künstlerische Ausgestaltung des Seelenlebens seiner Operafiguren. Ich rechte annehmen, was in der »Aïda« geboten wird, und würde bloss noch gern manche einzelne Nummer der Partitur erwähnen. Nicht minder günstig vermag ich über das was? zu berichten. Ich habe die Aufführungen anderer grosser Theater gesehen und muss mich bei der Vergleichung zu finden, dass die hiesige an Wirksamkeit und Glanz keiner nachsteht, ja sie sogar in mancher Beziehung übertrifft. Vor Allem finden sich alle Rollen hier so trefflich besetzt, wie es nicht leicht irgendwo gefunden werden wird: Pharao — Herr Sachs, Amneris — Frl. Schefsky, Aïda — Frl. Weber-[illegible], Radames — Herr Nachbaur, Amonasro — Herr Bachmann, Oberpriester — Herr Kindermann. Fühlen sich alle Darsteller auch wiederholter Aufführung erst ganz sicher, so wird man in der »Aïda« ein mustergiltiges Ensemble finden. Ganz Hervorragendes hat auch der Maler und der Regisseur geleistet, so viel, dass — hätte es dessen nur entfernt bedurft — sie allein den Erfolg der Oper hätten sichern können, einen Erfolg, wie er in der That glänzend gewesen ist. Ich muss gestehen, dass ich mich dessen herzlich freute, wenn der Meister auch kein Deutscher, denn die Interessen wahrer, lauterer Kunst, denen er dient, gehen über die Grenzen der Lande und Nationalitäten.

Berichte

Berlin.

Am 9. Mai brachte die königl. Hochschule für Musik unter Leitung ihres Directors Joachim den Judas Maccabaeus von Händel im Saale der Singakademie zur Aufführung. Man war auch diesem Mal der Praxis gefolgt, das Werk in der Gestalt zu geben, welche es von seinem Schöpfer erhalten hat, also genau nach der Partitur mit Clarin und ohne Zwischeninstrumente. Da die Singakademie neuerdings eine Orgel in ihrem Saale aufgerichtet hat, so konnten auch nach dieser Richtung hin die von Händel gestellten Forderungen erfüllt werden. Es ist zu bedauern, dass die räumlichen Verhältnisse des Saales es nicht gestatteten, eine Orgel unterzubringen, die in Hinsicht auf Kraft den Anforderungen genügt, welche einem kräftigen Chor und Orchester gegenüber nothwendig gestellt werden müssen. Bei Werken, die ein wesentliches Eingreifen der Orgel fordern, wird man sich auch jetzt noch nach einem andern Locale umsehen müssen, und daher ist es erfreulich, dass durch Erbauung eines Podiums und Instandsetzung der Orgel in der Garnisonkirche ein Raum gewonnen ist, in welchem z. B. die Werken Bach's eine nach allen Richtungen hin angemessene Gestalt zu Theil werden kann. Gespielt wurde die Orgel von Haupt, einem anerkannten Meister. Der Clavierbegleitung zu Händel'schen Oratorien erfordert einen tüchtigen Meister und ganz specielle genaue Aufmerksamkeit. Herr Johannes Schulze, als Lehrer an der Königl. Hochschule, hatte diese wenig dankbare Aufgabe übernommen und führte sie in tadellosem Umfange durch. Herr Brulow, Mitglied der hiesigen königl. Oper, sang die Basspartie. Die [illegible] in der e-moll Arie [illegible] schwer ist, durchaus befriedigend. An manchen Stellen war seine schöne Stimme von herrlicher Wirkung. Es ist [illegible], dass Herr [illegible] auf einen [illegible] Chor verzichtet und sich nur bemüht, das Werk zur Geltung zu bringen. Herr Heinrich Hanarb gab seinen Judas mit [illegible] Beherrschung einer Technik und in lebendiger Weise, zeigte auch, dass er die Partie richtig auffasst. Der Stimme möchte man für den Judas mehr Intensität und Kraft wünschen. Frau Hohenschild ist auf der Hochschule gebildet und [illegible] längere Zeit als Hülfslehrerin an derselben gewirkt. Sie sang die Altpartie mit ihrer schönen Stimme vortrefflich, ohne Technik und lebendigem, überall angemessenem Ausdruck. Die wenig hervortretende zweite Sopranpartie führte Fräulein Elisabeth Schaul mit [illegible] Stimme und befriedigend durch. Den ersten Sopran hatte man Fräulein Ferlach anvertraut, einer jungen Dame, die gegenwärtig ebenso wie Frl. Schaul noch Schülerin der Hochschule ist. Fräul. Fleischer hat eine hohe Sopranstimme, die sich wegen ihrer hellen, etwas scharfen Klanges und wegen ihrer grossen Beweglichkeit ganz besonders für

coloraturen Gesang eignet. In der ersten Arie »Fromme Andacht« bewies sie übrigens, dass ihr auch der Ausdruck warmeren Empfindungen nicht versagt ist. Im Ganzen möchte man der Stimme für den Oratoriengesang mehr Ruhe und Fülle wünschen. Die beiden recht schweren Arien, Es ertönt das Horn und »Dann lönt der Laut und Harfe Klang« wurden von Fräul. Fritsch mit einer technischen Meisterschaft gesungen, wie man sie nur selten hört. Die letzte Arie würde noch besser gewirkt haben, wenn sie etwas ruhiger im Tempo gehalten wäre, etwa so, wie das Vorspiel gespielt wurde. Fräul. Fritsch kämpfte übrigens sichtbar mit einer stimmlichen Indisposition. Betrachten wir die Solo-Leistungen im Allgemeinen, so muss gesagt werden, dass sie zwar nicht auf derselben Höhe standen, wie Chor und Orchester, dass sie aber den Anforderungen, die für das Werk und die Zuhörer gestellt werden müssen, durchaus entsprachen. Die Sololeistungen in den Concerten der Hochschule — soweit sie von Schülern der Anstalt ausgeführt werden — können übrigens niemals durchweg den Stempel der Meisterschaft tragen, denn der Meister wird ja erst in der Schule gebildet. Die Schule entlässt ihre Zöglinge, wenn dieselben soweit gebracht sind, dass ihre Weiterentwickelung dem Selbststudium und der praktischen Uebung überlassen werden darf. Die Leitung der Hochschule übt aber recht daran, wenn sie ihre Zöglinge in ihren Concerten auftreten lässt, sobald dieselben, wie es im Judas Maccabaeus der Fall war, es bis zu einem annehmbaren Grade von Leistungsfähigkeit gebracht haben. Denn eben im Concert hat der Lehrer Gelegenheit, seine Schüler genau kennen zu lernen, da dieselben hier gar häufig ganz neue Eigenschaften und zwar Licht- wie Schattenseiten zeigen, die dann in dem ferneren Unterricht noch berücksichtigt werden können. Ueber Chor und Orchester können wir uns kurz fassen: das Ganze nahm unter Joachims meisterhafter Führung einen glücklichen, von einem Geiste durchwehten Verlauf, und wir müssen Joachim den Genuss eines Scharen zu beherrschen, die mit [illegible] Begeisterung ihr bestes können daran setzt, den künstlerischen Ideale [illegible] Meisters zum erhebenden Ausdruck zu bringen.

Elbing, 17 Mai.

Nicht eben hervorragende Erscheinungen auf dem Concertgebiete, wohl aber eine zwei Beschlüsse von Behörden berichte ich Ihnen heute, welche, wenn sie allgemeine Nachahmung fänden, die edle ernste Musik aus ihrer bisherigen unwürdigen Stellung, der einer nur geduldeten Magd, befreien und sie zu dem Range, den sie einzunehmen berufen ist, zu dem Range einer Ersterrten des Volkes auf dem Gebiete der Aesthetik. Am [illegible] April 1877 hat der Landesdirector der Provinz Preussen, Herr Rickert, dem hier bestehenden Verein zur Förderung ernster Musik angezeigt, dass der Provinzialausschuss beschlossen hat, bei dem Provinziallandtage die Bewilligung einer Beihülfe von 750 M. pro 1. October 1877 bis 1. April 1878 für den Elbinger Kirchenchor zu beantragen. Es wird Ihnen bekannt sein, dass dieser, durch seine Leistungen rühmlich bekannte, von Herrn Cantor Odenwald geleitete Chor sich neben der Pflege der Kirchenmusik vorzugsweise die Aufführung von classischen Oratorien zur Aufgabe gestellt hat. — Die zweite That ist der Beschluss der Commission zur Verwaltung der hiesigen Stadtbibliothek vom 17. Mai 1877, wonach auch den Partituren von solchen Meisterwerken der Musik, bei welchen die letztere verbunden mit dem Dichterwort, also nicht für sich allein, sondern als integrirender Theil des Werkes wirkt und mit ihm ein untrennbares Ganze bildet, die Pforten unserer Stadtbibliothek geöffnet sein werden. Da die Bach'schen und Händel'schen Partituren ja in einem Exemplar in hiesiger Stadt vertreten und jedem zugänglich, die zur Erweiterung der Bibliothek vorhandenen Mittel aber nur geringe sind, so soll (allerdings bis auf Widerruf) jährlich die Summe von 60*) M. zur Anschaffung der Partituren Gluck's, Mozart's, Beethoven's und Haydn's bewilligt werden. Wer Verständniss für die Werke unserer grossen Tonmeister hat, wird wohl mit Freude diese hochherzigen Beschlüsse der genannten Behörden begrüssen.

* Wir würden glauben, dass hier eine Null fehlt, wenn wir uns nicht erinnerten, dass selbst den grossen Ort [illegible] zur Vermehrung einer berühmten Musiksammlung lange Zeit nicht mehr als jährlich 20 Thaler zur Verfügung standen. D. Red.

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur Friedrich Chrysander.

Leipzig, 13. Juni 1877. Nr. 24. XII. Jahrgang.

Die erste Periode der Hamburger Oper von 1678 bis 1681.

In den Nummern 13 bis 18 ist das Verzeichniss der alten Hamburgischen Opern, welches Mattheson anlegte, mit Ergänzungen und Berichtigungen zum Abdruck gekommen und dadurch von den Zuständen dieser merkwürdigen Bühne eine vorläufige Uebersicht gegeben. Wer jenes Register aufmerksam liest, wird aus der Titelweise recht wohl eine Vorstellung von den Schicksalen und den ungefähren Lauf des Ganzen abnehmen können.

Eine eingehendere Darstellung muss sich natürlich an die Anfänge halten, die hier nicht nur, wie überall, die früheste Entwicklung zeigen, sondern auch in ganz besonderer Weise die Schicksale des Ganzen vorbilden. Diese Ansicht kann uns über Vieles hinweg helfen, was geschmacklos und für den Leser langweilig ist.

Wer Lust hat, mit uns den Gang durch diese Geschichten zu machen, der spanne seine Erwartungen nicht zu hoch. Das wahrhafte Grosse wird uns nicht begegnen, höchstens in seinen Anfängen. Es ist das Erdreich bei anbrechendem Frühling, auf dem wir wandeln. Man weiss aber, dass ein Frühlingsfeld nicht schön ist durch das, was es gegenwärtig bietet, sondern durch das, was es zu leisten verspricht. So auch ist unser Feld hier nur durch die Hoffnung schön, denn in Wirklichkeit tragen alle diese Dingerchen, welche sich aus einem umgewühlten Erdreich soeben wieder hervor wagen, die Merkzeichen der Noth, des Frostes, der Erstarrung und in Summa eines kümmerlichen Jahrhunderts an sich. Hin und wieder strahlt allerdings das Auge der Schönheit uns entgegen, aber nur in kleinen Gebilden, einer schüchternen Blume gleich, ohne Erhebung vom Boden, ohne Grösse der Gestalt und ohne reichen Schmuck der Blätter. So nothwendig war die Kenntniss dieser Dinge erscheint, wollen wir sie doch nicht grösser machen, als sie von Natur sind, auch nicht anders, wollen nichts hineintragen. Die Wahrheit werde bezeugt immer und überall, die Schönheit aber nur da, wo sie wirklich vorhanden ist.

Die Hamburger Oper war das früheste deutsche Unternehmen in einer Stadt ohne fürstlichen Hofhalt. Man hat sie deshalb wohl als Volksbühne den Hofbühnen gegenüber gestellt, ohne zu erwägen, dass das blosse Dasein in einer republikanischen Stadt unter den damaligen Verhältnissen eine Bühne noch nicht zu einer Volksbühne machte. Mit diesem Worte wird überhaupt in der Kunst gegenwärtig ein grosser Missbrauch getrieben. Das Vorbild für Hamburg war Venedig, welches bereits seit 35 Jahren (1638) mehrere Singbühnen besass und sich gut dabei stand. Die verschiedenen Theater wurden von verschiedenen einflussreichen Adligen patronisirt. Wären diese Nobili mächtig genug gewesen, so würden sie sich ein eignes Theater gehalten und es damit grossen und kleinen Potentaten völlig gleichgethan haben. Was jetzt in Venedig, Hamburg und anderswo entstand, waren halbe Hofbühnen, zu Stande gebracht von Gesandten, anwohnenden kleinen Fürsten oder Adeligen und Stadtpatriziern, dessen unter Beihülfe von musikalischen und poetischen Lichtern, als Ganzes das über Erwarten gut gelang, was doch kein Einzelner von ihnen allein hätte ausführen können.

Eine solche Gesellschaft vornehmer, mit Glücksgütern gesegneter Leute trat 1677 in Hamburg zusammen und bat in einer Eingabe an den Senat um die Erlaubniss, dort ein Theater zur Aufführung von Opern errichten zu dürfen. Der Rath erklärte sich dem Vorhaben zustimmig, aber die Geistlichkeit spitzte die Ohren und scheint die Entscheidung über diese Angelegenheit lange hingehalten zu haben. Noch anfangs October dieses Jahres war keine Erlaubniss da, die Herren Geistlichen hatten sich aber vereinbart, am bevorstehenden Buss- und Fasttage wider das Vorhaben, Opern zu präsentiren, gemeinsam loszufahren. Hier zeigte es sich nun, wie gut es war, dass hohe Herren mit dabei waren. Der Herzog von Holstein wendete sich nämlich eilends an den Senat mit der Bitte, die Prediger von ihrem Vorhaben abzubringen und Opern zu gestatten, weil solche nur zu Ergötzlichkeit dienen sollten und nichts Aergerliches in ihnen vorkommen werde. Zwei Mitglieder des Raths wurden an das geistliche Ministerium deputirt und bearbeiteten dasselbe mit Erfolg, worauf es zu dem Beschlusse sich bequemte, »dass es die und deren Art Spiele für Mitteldinge halte, die, sofern der Missbrauch verbliebe, Zeit und andere Umständen nach Amplissimus Senatus zu erlauben wohl befugt«*). Am 25. October 1677 fasste denn der Senat auf die Eingabe des Herzogs einen zustimmenden Beschluss **). Hiermit hatten die Geistlichen sich zwar eingestanden, gewissermassen die Hände gebunden, dass sie nicht principiell zu der Bühne in Gegensatz treten, sondern sich nur gegen etwa vorkommende Missbräuche erklären durften; aber wir werden später sehen, dass ihr Widerwille gegen dramatische Spiele bald einen grossen Streit entfachte.

Als die Erlaubniss noch in der Schwebe hing, war das Theater schon im Bau begriffen; gegen Weihnacht stand es

*) Rimmekurst, Gemeindeplagen S. 6.

**) Gallois, »Der erste Streit über die Zulässigkeit des Schauspiels« in der Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte. Bd. III. S. 5.

fortig da. Es wurde aufgeführt am Gensemarkt (Gänsemarkt), dessen Name dadurch in unserer Literatur zu Ehren gekommen und dauernd bekannt geblieben ist. Ausser dem Herzog von Holstein ragt aus der gründenden Gesellschaft noch ein anderer Name hervor, der des Licentiaten Gerhard Schott, welcher die Leitung übernahm. Mit dieser Persönlichkeit die für ein solches Unternehmen alles besass, was dazu erforderlich war — Stellung, Musikkenntniss, Geld — gewann die Bühne sofort festen Grund.

Nachdem nun der Bau und sonstige Aeusserlichkeiten für das neue Opernwesen beschafft waren, machte man den Anfang mit einer »geistlichen Materie«, wie Mattheson schreibt. Solches geschah am 2. Januar 1678 (Sollicket s. o. O. S. 4). Man scheint das Stück aus zwei Rücksichten gewählt zu haben: wegen des Anfanges und wegen der Geistlichkeit. Man begann deshalb mit dem Anfange der Welt und zwar mit dem biblischen. Das Stück führt den Titel:

4. Der erschaffene, gefallene und aufgerichtete Mensch. In einem Singe-Spiel vorgestellet. (4° 31 Blätter, Prolog und 5 Acte, mit 35 Gesängen.)

Ein gereimtes Vorspiel ist da, welches »Vorrede« genannt wird. In diesem treten als »Personen« auf: »die vier Elemente Luft Feuer Wasser Erde«. Das »Spiel« selber wird von nachstehenden Personen agirt: »Jehovah, Salvator, Justitia, Misericordia, Engel, Adam, Eva, Lucifer, Belial, Logis, Tode, die Schlange. Hierüber Chorus Coelestium und Chorus Infelicium. Der Schauplatz ist der Himmel, der Garten Edens, das rauhe Feld und der Abgrund.« Das ist schon ein ganz ansehnliger Apparat, und er entsprach gewiss den damaligen Anforderungen und Leistungen, wenn die Namen der Maler so sorgfältig mit verzeichnet wurden. Dass ein Gegenstand aus der Bibel vorgeführt wurde und damit die biblische Schöpfungsgeschichte zu der Ehre kam, den Stoff für die erste Hamburger Oper hergeben zu müssen, hat für die damalige Zeit nichts Auffallendes. In Italien, in Frankreich und an anderen deutschen Bühnen waren biblische Stoffe schon mehrfach zu Opern oder Dramen verwandt. Die Gegensätze des Geistlichen und Weltlichen überkam man im Musikalischen wie im Dramatischen von der Vorzeit und suchte sie nur zu vereinigen. Dass solches mit den damals vorhandenen Mitteln nicht auf andere Weise möglich war, als theils durch ein unvermitteltes Nebeneinanderstellen, theils durch eine geschmacklose Vermischung geistlicher und weltlicher Stoffe oder Ausdrucksweise, bewirkte statt wahrer Verschmelzung bald ein Auseinanderfallen der zu verbindenden Theile und Befehdung von geistlicher Seite.

Im Vorspiel oder der »Vorrede« ist »der Schauplatz der Himmel und das uhrförmliche Chaos, welcher sich zertheilend die vier Elemente vorstellet« — welche Elemente sich darauf in wetteifernder Prahlerei vernehmen lassen. Die »Luft« giebt dem Discurs eine andere Wendung:

Nur dieses lasst uns fragen,
Was vor ein Land
Von uns am werthesten wird geacht?

Natürlich »die Cimbrischen Auen«, die »edle Stadt« Hamburg, deren Dienst sie sich ergeben. Das »Feuer« hat das letzte Wort:

Wohl dann! so soll auch ihr zu Ehren
Jetzt werden fürgestellt,
Wie Gott der Herr das ganze Rund der Welt
Nebst allen andern Dingen
So wunderlich hat wissen vorzubringen
Und wie Er auch den Menschen hat gemacht,
Der bald darauf zum Falle ward gebracht.
Ihr Edlen dieser Stadt!
Die sie an statt der Stützen hat

So lasset denn die hohe Gunst
Erstatteren die angestimmte Kunst,
Damit sie sich zu euren Ehren
Lässt künftig ferner hören.

Nun beginnt das eigentliche »Spiel«, welches in fünf »Handlungen« mit den entsprechenden »Auftritten« zerfällt. Fast überall begegnen wir deutschen Bezeichnungen. Die 35 Gesänge in dem ganzen Stücke werden siebenmal als »Arie« bezeichnet, haben in den andern Fällen aber garkeine Ueberschrift. Arien in dem bekannten Sinne sind es eigentlich nicht, sondern strophische Lieder, denn die Arienform war vor Conser's Ankunft in Hamburg eine sehr ungeläufige Sache. Später mehr hierüber.

»Ein in der Luft schwebender Engel, welcher den Lucifer nebst seinem Anhange in den Abgrund stürzet«, zeigt sich zuerst; dann folgt »Jehovah in einer hellen Machine neben dem englischen Chor«, erzählt die Schöpfung der Erde bis zu dem Entschluss Menschen zu machen, und »hier fängt er an den Adam zu bilden. Indessen singet der himmlische Chor:

1.

O Wunderkraft,
Die alles schafft
Nur durch ein blosses Wollen!
Wenn Gott nur spricht,
Alsbald geschicht
Was nur geschehen sollen.

2.

Dem Ebenbild
Wird angefüllt
Mit rechten Götter-Gaben.
Was Dank wird doch
Der Schöpfer noch
Von dem Geschöpfe haben?«

(Act I. Sc. 6.)

Jehova spricht »nach Formirung der Körper«:

So nimm denn hin den Gottesgeist,
Der dich der Sterblichkeit entreisst,
Der dir Vernunft und Leben
wird geben.

Adams erster Ausruf: »O noch nie erblickte Sachen, Die mich ganz erstarret machen ... Leb ich oder leb ich nicht?« wird später in ähnlicher Lage von Eva wörtlich wiederholt. Sein erstes Lied lautet:

1.

Grosser Schöpfer aller Dinge!
Bin ich denn nicht so geringe
Deiner grossen Gütigkeit?
Womit hab ich denn verschuldt,
Dass ich sei dein Ebenbild,
So mit Tugend angefüllt?

2.

Ach ich fühle schon dein Regen
Und dein göttliches Bewegen.
Herz und Seel und Muth und Sinn
Zieht sich nach dem Schöpfer hin.
Sinn und Muth und Seel und Herz
Lenken sich schon himmelwärts. (I, 4.)

Das klingt freilich anders als der Hymnus, den Milton zur selben Zeit anstimmte. Mit den deutschen geistlichen Liedern haben die obigen Reime eine so grosse Verwandtschaft, dass man sich unwillkürlich nach den Choralmelodien umsieht, nach welchen sie abgesungen werden könnten.

Die himmlische Schaar verlässt unsern Adam, nachdem sie ihn choraliter selig zu gesprochen.

Lass indess den Lobesten
Sich mit unseren vereinen
So wird dann gewiss erscheinen
(Du beglückter Gottessohn)
Dass den Himmel und die Welt
Sind nach Gottes Willen hält

Bei Abringung seines schönsten Liedes entschläft er unter einer sanften Mulde diese Gelegenheit benützt Jehova und formirt die Eva, wieder unter Beisein der Engel, die sich sammt dem lieben Gott den neuen Menschen gegenüber so benehmen wie Eltern, die ihren Kindern den Christbaum zurichten. In der letzten Scene des ersten Actes haben wir das Paar allein vor uns

Adam So komm, mein ander Ich,
Nimm Alles und mich an!

Eva Ich folge willig dir
Und lasse mir's gefallen

Beide
Lasst uns durch die Rosen gehen
Wo die Winde Balsam wehen
Wo die edlen Gartenfrüchte
Recht erfreuen das Gesichte
Bis nach durchgegangnen Matten
Uns erquickt der kühle Schatten

Schluss der ersten Handlung mit den vorigen Aussichten, es fängt die zweite gresslig genug an. »Der Schauplatz ist die Hölle« und Teufel bilden die Figuranten. Lucifer hat den Vortritt

Soll man mich deswegen ganz vernichten,
Dieweil mein edler Geist
Nach dem, was edel ist und heisst,
sich reisst?

Und dagegen der neugebackene Mensch mir zum Spotte »die Himmelsburg dereinst bewohnen«? Deshalb

Arie Höllische Flammen!
Zieht euch zusammen
Helft mir die himmlische Ruhe durchdringen
Und plötzlich bezwingen

2. Edele Rache!
Rache erwache!
Hilft mir den himmlischen Einfall bald schmieden,
Und stellt mich zufrieden! (II. 4.)

Hier erzeigt demnach die Bemerkung »Arie« vor. Man kann also mit Recht sagen, der Teufel habe in der deutschen Oper die erste Arie gesungen. Schrecklich schön, werden die damaligen Zuhörer vielleicht ausgerufen haben. Dieser närrische Wüthrich ist für die Opernbühne auf verhängnissvolle Weise unabkömmlich geworden, denn er ist der unbewusste Stammvater all der blutlosen Menschenformen männlichen und neuerdings auch weiblichen Geschlechts, die unter anderen Formen noch heute auf unseren musikalischen Theater umgehen. Die sehr erhebliche grosse Blüthe in der deutschen Dichtung scheint an diesen sämmtlichen musikalischen Teufeln spurlos vorüber gegangen zu sein, weil sie noch genau so reden wie ihr Ahn vom Jahre 1678, wo die kleinsten und erbärmlichsten Poeten regierten, die Deutschland überhaupt gesehen hat.

Lucifer ruft die Seinen herbei. Einige von ihnen wollen sofort den Himmel mit Sturm nehmen. Andere sind besonnener. Zuletzt bleibt Sodi allein auf dem Platze und erzählt die bekannte Verführungsgeschichte, zu welchem Zwecke er sich vorne recht in die Schlange schrauben will. Seinen Plan hält er durchaus geheim, selbst dem bisher kommenden Lucifer wird nichts verrathen. Sodi will an die Ausführung gehen und begiebt sich zu dem Zwecke auf die Erde. Schluss der zweiten Handlung.

Der dritte Act zeigt diese Ausführung. »In Gestalt der Schlange« singt Sodi zuerst für sich allein, dann kommt Eva daher spaziert und wird bearbeitet, erst im Recitativ, dann in der »Arie«

1.

Sodi Liebe Einfalt glaube nicht
Was das Menschen dir bericht
Was der Gottheit gleichen mag
Sagt der Menschheit guten Tag!

2.

Eva Und was nicht genug kann haben
An den hohen Gottesgaben,
Der ist werth dass er verdirbt
Und verächtlich endlich stirbt

3.

Sodi Und was willig unten steht
Wenn das Glück ihn gern erhöht
Dessen göttergleicher Geist
Ist vielleicht zu weit verreist!

4.

Eva Was im Mittel wohl kann leben
Soll nicht nach den höhern streben
Was die Mittelbahn nicht hält
Der versteigt sich und fällt. (III. 4.)

Eva ist bald gewonnen, sie lässt sich verführen, isst selbst und sagt: »Der Schmack ist gut«. Adam naht, zärtlich fragend:

»Was macht mein Kind?

Eva Was die zu thun pflegen,
Die da entfernet sind
Von ihrer Augenweide!

Adam. Mein Labsal! süsse Freude!

Eva Mein Labsal! meine Sonne!

Adam. Du meines Herzens Wonne!

Beide
Spielet zusammen
Ihr liebenden Flammen!
Adam und Eva das haben
Senden Betrüben

Adam Was hat mein Engel hier?«

Eva: Er nimmt den Apfel, isst auch und findet die Sorte ebenfalls gut. Als Eva aber die Schlange als Geberin bezeichnet, wird ihm bange und »Hier werden ihnen die Augen eröffnet dass sie ihre Blösse erkennen«. Wie solches bewerkstelligt wurde und auf welche Art sie bis dahin ihren Stand der Unschuld in körperlichem Wesen auf der Bühne repräsentirten, ist uns jetzt ein Räthsel. Aber die Unmöglichkeit einer dramatischen Darstellung, welche an die nicht zu ändernde Erzählung eines heiligen Buches gebunden bleibt, ist klar genug. Beide machen in ihrer Nacktheit erzeugte Worte, besonders Adam, aber dass sie ihren Schreck in einem Wechselgesange ausdrückten, wie Gafficken (S. 44) sagt, finde ich nicht. Sie singen dergewöhnliche strophenlose gereimte Recitative. Den Schluss macht Adam allein mit einem Liede von drei Versen. Auch kommt »Sodi in teuflischer Gestalt« nicht zu ihnen, wie Gafficken hinzusetzt, sondern erst hinterher, nachdem sie abgetreten sind, spricht Hohnreden, sagt, was ihm nun mit der göttlichen Menschheit, und fährt sodann »vom Himmel im Abgrund, erschallend seine Verrichtung, darüber im Eintritt folgenden Jubel geschehen entstehet:«

Triumph! Triumph!
Nun ist sie gefallen
In höllische Krallen
Triumph! Triumph!« (III. 6.)

Die Berichterstattung Sodis ist besonders durch den Wortwechsel mit Belial (»Monsieur« wird er apostrophirt von Sodi an-

24 *

gewohnt in's Komische gezogen; man kann noch bemerken, seinerzeit aber diesen Schwall ist gelacht worden. Der Chorus Diabolorum beschliesst die erste Handlung mit einem Triumphgesange, ähnlich dem oben angeführten.

Von jetzt an schweigt die Hölle. Ueberblickt man die Stellung, welche ihr in dieser Oper angewiesen ist, so bemerkt man leicht die auffallende Verwandtschaft mit dem Teufelsspiel in den geistlichen Dramen des Mittelalters, freilich auch den grossen Unterschied welcher dem Werthe nach unter beiden besteht. Das Mittelalter verknüpfte die Hölle nicht mit der Schöpfung, sondern mit der Erlösung, und gewann dadurch gedankenreiche Gestalten und Scenen, die vielleicht nicht wahrer aber zugleich poetischer waren: der Pagolauer, die Vorhölle als Gefängniss der Gläubigen und Propheten des alten Bundes, deren Erlösung durch Christi Niederfahrt zur Hölle und dergleichen. Ein Theil bewundernswerth schön findet man dieses besonders in dem Redentiner Spiel, ausgeführt (»Christi Auferstehung« gedruckt in Mone's Schauspielen des Mittelalters Bd. II, S. 1—114). Welche geistige Leere dagegen in dieser modernen Hölle herrscht, ist uns dem Mitgetheilten gewiss klar geworden. (Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Der Klavierfreund. Ein progressiver Klavierunterricht für Kinder berechnet und nach den methodischen Grundsätzen meiner Kinderklavierschule bearbeitet von **Heinrich Wohlfahrt.** Achte Auflage durchgängig umgearbeitet und mit der Kinderklavierschule wieder in Uebereinstimmung gebracht. Leipzig, Breitkopf und Härtel. (1877.) 83 Seiten qu. 4.

Der Titel ist hier in ganzer Länge abgedruckt, damit wir uns bei der Angabe des Inhalts um so kürzer fassen können. Die totale Umarbeitung der Kinderklavierschule hat es gleichen auch für den »Kinderfreund« nöthig gemacht. Die vielen Besitzer der früheren Auflagen waren also, dass ein das beliebte Schulbuch jetzt in einem ziemlich veränderten Kleide erhalten. »Der Klavierfreund soll Band in Hand mit der Kinderklavierschule gehen ... was in letzterer zweihändig eingeübt worden ist, soll in ersteren vierhändig noch mehr befestigt werden.« Wir haben nichts dagegen. »Klavierfreund« enthält also lauter vierhändige Stücke. Aber das hätte auf dem Titel, der doch sonst redselig genug ist, ebenfalls gesagt werden sollen, am einfachsten wohl durch die Ueberschrift »Der vierhändige Klavierfreund«. Dass dies Buch Vielen willkommen sein wird, daran ist nicht zu zweifeln.

Unsere Meister. II. Sammlung auserlesener Werke für das Pianoforte (Originale und Bearbeitungen) von **G. F. Händel.** Leipzig, Breitkopf und Härtel. (1877.) 79 Seiten gr. 8. M. 2.

Diesmal ist Händel an der Reihe gekommen. Er wird vertreten durch 44 Clavierstücke mannigfaltigsten Inhalts, an denen bei ihm ja kein Mangel ist, und durch 9 Sätze aus Oratorien u. s. w. die also hier erst für Clavier eingerichtet sind. Letztere können natürlich nicht in irgend einer Weise erschöpfend sein, nicht einmal von allen in Betracht kommenden Hauptformen eine Andeutung geben wollen, wozu wenigstens ein dreifach grösseres Buch nöthig gewesen sein würde. Soweit wir diese Sammlung verstehen, verfolgt sie überhaupt nicht einen derartigen Zweck, sondern will den gebildeteren Spielern in zierlicher Ausstattung von den Hauptmeistern nur eine entsprechende unterhaltende Musik liefern. Dieser Zweck ist sehr wohl erreicht. Der beigeschriebene Fingersatz erhöht die Brauchbarkeit.

Ein anderes Bändchen dieser beliebten Sammlung ist ebenfalls vorliegend erschienen:

VI. **Carl Maria von Weber.** 75 Seiten gr. 8. Preis 3 M. n.

Dasselbe bietet etwa zu gleichen Theilen Clavierstücke des Meisters und Arrangements aus seinen Opern und musikalischen Schauspielen, alles sehr ansprechend.

1. **Lieder aus Wales.** In's Deutsche übersetzt und für eine Singstimme mit Klavierbegleitung herausgegeben von **Alfons Kissner** und **Ludwig Stark.** 1875. Vier Hefte. Heft 1. Aus der Vorzeit. Heft 2. Stimmen der Klage. Heft 3. Fülle des Lebens. Heft 4. Bilder der Erinnerung. Pr. à Heft M. 2.
2. **Vier altschottische Volksmelodien** für Sopran und Bass mit Begleitung des Pianoforte herausgegeben von **Carl Kissner.** 1876. Pr. M. 1.
3. **Balladen aus keltischen Bergen.** In's Deutsche übersetzt und für eine Singstimme mit Klavierbegleitung herausgegeben von **Alfons Kissner** und **Ludwig Stark.** 1877. Drei Hefte. Heft 1. Sechs irische Balladen. Heft 2. Sechs schottische Balladen. Heft 3. Sechs Balladen aus den drei keltischen Königreichen (Irland, Schottland, Wales). Pr. à Heft M. 1.50.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig u. Winterthur.

Seit von dieser umfassenden Sammlung hier zuletzt im Jahrgange 1876 Sp. 198 u. folg. eingehend die Rede war, ist Mehreres erschienen, was noch nicht angezeigt ist. Dahin gehört das kleine Heft von vier schottischen Gesängen, welche Herr Carl Kissner in die Form des Duettes gebracht hat, sicherlich zum Vergnügen Aller, die sich mit dieser ebenso schönen als eigenthümlichen Musik näher bekannt gemacht haben.

Die Lieder aus Wales in vier Heften sind es namentlich, welche das Interesse ganz besonders in Anspruch nehmen. Sie bringen das, was hier über den keltischen Volksgesang mitgetheilt ist, nach den voraufgegangenen irischen und schottischen Sammlungen zum Abschluss. »Die walisischen Weisen stehen hinter ihren Schwestern aus den Berglanden im Norden und Westen nicht zurück, dürften sogar einem grossen Theile unseres singenden Publikums insofern noch mehr zusagen, als sie weniger jene eigenthümlichen, Manchem hart erscheinenden Modulationen haben, und unserem modernen Tonsystem sich nähern« sagt der Herausgeber im Vorwort. Die Thatsache liegt auf der Hand und möchte auch wohl zu erklären sein. Die Ausgleichung und Abglättung der Scala wurde hier wahrscheinlich am meisten durch den mehrstimmigen Gesang bewirkt, welcher schon im frühen Mittelalter in Wales heimisch war. Ganz Genauer berichtet hierüber Giraldus Cambrensis darüber sagt der zwar ein leichtgläubiger, zu Uebertreibungen geneigter Mann war, dessen eingehende Beschreibung des zu seiner Zeit (in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts) geübten mehrstimmigen Singens aber so eigenthümlich und anschaulich ist, dass wir sie unmöglich für eine Fabel halten können. Wird es doch auch durch andere Nachrichten und durch erhaltene musikalische Zeugnisse bestätigt. »Für seinen mehrstimmigen Gesang ist Wales immer berühmt gewesen. Noch jetzt finden dort alljährlich die hergebrachten musikalischen Wettkämpfe, Eisteddfodau genannt, statt, gewöhnlich an dem nationalen Festtag, dem St. Davidstag, d. h. dem 1. März.« (Vorwort.) Aber die Eisteddfodau waren keine Kämpfe für mehrstimmiges Singen, sondern durchaus poetisch-musikalischer Natur. Wurden in alten Zeiten Dichtung und Gesang gleichzeitig geübt und producirt, so lässt sich auf den sogenannten Bardenlehren, an denen sich der walisische Adel lebhaft betheiligte, ein Ueberwiegen der poetischen Seite dieser Wettkämpfe wahr-

scheine, es wurden fortwährend neue Gedichte vorgeführt, aber wenig neue Melodien, die alten Weisen müssen gewöhnlich auch für die neuen Poesien herhalten. Sogar ein deutscher Freund, begünstigt von Lady Llanover, einer Hauptbeschützerin dieser Feste, wagte sich mit einem Gedicht in der alten Bardensprache heraus; aber dass ein deutscher Musiker neue Melodien bei solchen Gelegenheiten producirt hätte, hat man noch nicht gehört, obwohl es doch leichter sein müsste, als sich in eine so fremdartige Sprache hinein zu finden. Der Herausgeber führt mit Beistimmung an, was Fétis in seiner Geschichte der Musik über das anscheinend unverwüstliche Bardenthum sagt: »Es ist etwas Wunderbares um solch unendliche Aufeinanderfolge walisischer Barden seit zweitausend Jahren und um die Bewahrung ihrer Sprache und keltischen Musik in einem so lange von den Sachsen beherrschten Lande!« Aber dann scheint es uns nicht wunderbarer, als abgeschiedene Schulen, Stifte, Gerichtshöfe und Advocatenquartiere mitten in dem unendlichen Gewühl Londons. Ein ähnlicher Gegensatz zwischen dem fortströmend thätigen Leben der Gegenwart und dem unerschütterlichen Beharren bei dem, was die Vergangenheit Bedeutendes, d. h. wahrhaft in das Leben der Nation Eingehendes erzeugte, findet sich überall in England; es ist dies eins der Hauptmerkmale seiner Eigenthümlichkeit, wir möchten es den Schlüssel zum Verständniss des englischen Wesens nennen. (Schluss folgt.)

Das Wagner-Fest in London.

Wenn die Eltern eines hoffnungsvollen Knaben denselben Johann getauft haben, können diejenigen, welche meinen, dass er hätte Georg genannt werden sollen, nichts anderes thun als sich dabei beruhigen — er muss auch für sie Johann sein; und gleicherweise müssen die Concerte in der Albert-Halle, welche Herr Wagner dirigirte, für uns ein »Fest« [Festival] sein. Die Wahrheit zu sagen, ist jedoch ihr festlicher Charakter nicht sehr klar. Sie verdankten ihren Ursprung einer traurigen Nothwendigkeit. Das Bayreuther Bühnenfestspiel war, wie jeder hätte voraussagen können, ein pecuniärer Misserfolg. Fünf tausend Pfund Sterling waren am Schlusse desselben erforderlich, um die Kosten zu bestreiten, und obwohl uns gesagt wird, dass Wagner im juristischen Sinne für diesen Deficit nicht verantwortlich war — es fiel auf die Stadt Bayreuth [?] — so erachtete er sich doch moralisch verpflichtet, die Schuld so weit als möglich zu verringern, und beabsichtigte zu dem Zwecke, wie wir hören, einen musikalischen Feldzug durch Deutschland zu unternehmen. Als ihm darauf hin vorgeschlagen wurde, unter sehr günstigen Bedingungen nach England zu kommen, fand der Plan seine Zustimmung, obwohl, was wir glauben möchten, nicht ohne Zögern. Denn was schlugen die englischen Unternehmer ihm vor, hier zu thun? Zuerst, dass er aus seiner Abgeschiedenheit heraustreten und vor einem fremden, vielleicht gleichgültigen Publikum sich produciren sollte; ferner, dass er seine eigne Musik selbst dirigire — eine Aufgabe, für welche er sich ungeeignet wusste, was wir Alle jetzt ebenfalls wissen; und endlich drittens, dass er seine Musik unter Bedingungen zur Aufführung zu bringen habe, an welche der Autor nie gedacht hatte und welche auch der beabsichtigten Wirkung hinderlich waren. Niemals wurde ein Mann eingeladen, etwas Ungeeigneteres auszuführen, als hier Wagner; denn von persönlichen Schwierigkeiten abgesehen, forderte der vorgeschlagene Plan als Opfer künstlerische Grundsätze in einem Maasse, dass dadurch das ganze System Wagner's betroffen wurde. Es ist deshalb leicht anzunehmen, dass der Dichtercomponist sich dem Vorschlage der Herren Hodge & Essex nur mit Zurückhaltung hingab, da er in Sachen von viel grösserer Wichtigkeit, als Geldaffairen, und aus Neigungen verzeichnen und beachtet sein musste, durch seine Gegenwart die Verletzung derjenigen zu sanctioniren, was er als die wesentlichen Gesetze der lyrisch-dramatischen Kunst proclamirt hatte. Aber ob zögernd oder nicht, er folgte der Versuchung, und das Wagnerfest, welches eher weniger ein Fest war als eine Gelegenheit zum Fasten und zur Erniedrigung, ging vor sich.

So vieles ist in letzter Zeit über den Irrthum Wagner's gesagt, von seiner dramatischen Musik Concert-Aufführungen zu geben, dass es unnöthig ist, diesen Gegenstand hier abermals breit zu treten. In der That ist auch die Art und Grösse seines Irrthums so hervorstechend, dass man darüber nicht weiter zu reden braucht. Opernscenen müssen nothwendig leiden, wenn sie von der Bühne abgetrennt werden — diejenigen von Wagner's Opern am allermeisten. In Werken gleich »Don Giovanni«, wo die Musik in sich selbst vollständig ist, mag der sich ergebende Schade nicht gross sein; aber im »Ring des Nibelungen« ist die Musik mit dem, was auf der Bühne vorgeht, so innig verbunden, dass eine Trennung ohne die ernstlichste Verwüstung unmöglich ist. Man nehme nur als ein Beispiel die 150 oder wie viel Takte auf Es-dur in der Eröffnung des »Rheingold«, wo die Arpeggien in abgemessener und, wie es dem Concertbesucher vorkommen muss, monotoner Cadenz steigen und fallen. Aber angesichts der plätschernden Gewässer des Rheins und der anmuthig rhythmischen Bewegungen der Rheintöchter wird die Musik sofort poetisch und wahr. Dies ist blos als Beispiel von hunderten, die als Beweis der Thatsache angeführt werden könnten, dass Herr Wagner, indem er das Fest in der Albertshalle gutthiess, sowohl grausam war gegen seine eignen künstlerischen Geschöpfe wie auch behülflich bei einem Unternehmen, durch welches das Publikum irregeleitet wurde. Wir haben nicht nöthig, diese Thatsachen stärker hinzustellen, als sie sich im Angesicht der Vorgänge ganz von selber ergaben. Es ist auf den ersten Blick klar, wie Herrn Wagner's Musik durch Scheidung von der Bühne leiden muss, und es ist nicht weniger auffällig, dass das Publikum, wenn sie demselben in solcher Gestalt vorgeführt wird, nicht im Stande ist, weder ihre Vorzüge noch ihre Mängel zu beurtheilen.

Das Unternehmen, auf solche Weise einer ungesehenen Nothwendigkeit entsprungen und unter falschen wenngleich unvermeidlichen Grundsätzen ausgeführt, wurde von Anfang bis zu Ende von einem missgünstigen Schicksal verfolgt. Wir legen kein Gewicht auf das laufende Gerede, dass die zahlende Zuhörerschaft weit weniger beträchtlich war, als die Zahl der in Anspruch genommenen Sitze, und dass die Unternehmer dieses »Fastes« einen grossen Verlust zu beklagen haben. Das sind Sachen, welche das Publikum nicht mehr angehen, als Herrn Wagner, der, wie wir uns freuen zu glauben, vorweg eine angemessene Summe ausgezahlt erhielt.*) Aber das Publikum war bei der Thatsache interessirt, dass der Meister aus Deutschland eine Gesellschaft von Künstlern mit sich brachte, die, mit Ausnahme von Madame Materna und Herrn Hill, nicht in irgend einem Sinne des Wortes Sänger genannt werden

*) Diese Summe wurde auf £ 5000 angegeben, was auch richtig sein dürfte. Nach Beendigung der acht Aufführungen las man übrigens in den Zeitungen, Wagner habe auf einen Theil dieser Summe verzichtet, um die Unternehmer nicht zu sehr leiden zu lassen. Der Gedanke dazu dürfte ihm um so näher gelegen haben, weil die wesentliche Anregung zu der ganzen Sache nicht eigentlich von englischen Concertunternehmern ausging (wie man nach dem obigen Bericht vermuthen sollte), sondern von Wilhelmj. Dieser ist von den Instrumentenhändlern Hodge & Essex für eine gewisse Zahl von Concerten in und ausser London fest engagirt und benutzte nun die Gelegenheit, wie bei Wagner, um den Plan zur Ausführung zu bringen. Er trägt den Anstrengungen und Aufregungen, die er in London bedenklich erkrankt, jetzt aber, wie wir hören, wieder hergestellt zu kommen, seiner Gefahr. D. Red.

konnten. Wir sind in England daran gewöhnt, fremde Vocalisten anzuhören die nicht vocal sind, aber es ist zweifelhaft, ob eine ungenügendere Truppe jemals bei einer ähnlichen bedeutenden Gelegenheit hier erschien. Andererseits mag gesagt werden, dass die hervorragenden von Wagner's dramatischen Charakteren nicht sowohl erforderlich sind zu singen, als vielmehr mit mehr oder weniger Stentorkraft zu declamiren. Das ist unzweifelhaft wahr; doch kommen Stellen vor wo etwas dem Gesange Aehnliches verlangt wird, und überall verlangt selbst das ungebildete Ohr Genauigkeit der Stimmen, was in der Alberthalle nur sehr selten geliefert wurde. Um die Dinge noch zu verschlimmern, litten zwei der Sänger, die Herren Unger und Hill, von unserm kalten Winde, wie die Programme in der ungewohnten Weise alterirte. Endlich scheint es in dem Contract mit Herrn Wagner stipulirt zu sein, dass er einen Theil jedes Concerts selber zu dirigiren hatte. Dies war der härteste Schlag von allen; denn der Meister, so gross er auch in anderer Hinsicht dasteht, ist ein mässiger Dirigent [is a poor conductor], dem ebensowohl Geist wie Beherrschung der Massen fehlt (equally lacking spirit and the power of control). Wie können wir nach einer Aufzählung der vorstehenden Fälle die Alberthall-Concerte noch ein »Fest« nennen? Sie zeigten nichts worüber man sich freuen konnte, und selbst der gedankenloseste Parteigänger des Meisters muss jetzt sehen, dass sie blos den Gegnern Gelegenheit zum Blasphemiren gaben.

Kommen wir zu den für die Aufführungen gemachten Arrangements, so ist es für Wagner's musikalisch-dramatische Methode bezeichnend, dass das Orchester das Erste war und der Rest nichts (no where). Abgesehen von den Solisten, acht an der Zahl, und einem kleinen Chore von Männerstimmen, welcher in den Stücken aus dem »Fliegenden Holländer« zur Verwendung kam, war nichts weiter da als ein Orchester von 180 Instrumenten. Hinsichtlich dieser schweren Maschine ist es bemerkenswerth, dass ihre Zusammensetzung von der in Bayreuth abwich. Das Bühnenfestspiel-Orchester war einzig in seiner Art durch den Reichthum und die Mannigfaltigkeit der Blech- und Holzbläser, während das der Alberthalle den gewöhnlichen Charakter sich anbequemte, wenn nicht ganz die gewöhnlichen Verhältnisse orchestraler Elemente zeigte. So gab es hier vier und zwanzig erste Violinen, zwei und zwanzig zweite, sechzehn Violen, zwanzig Violoncelli, zwei und zwanzig Contrabässe, sechs Flöten, sieben Oboen, acht Clarinetten, sieben Fagotte, acht Hörner, fünf Trompeten, fünf Tuben, sieben Harfen und sechs Schlaginstrumente. Die Kraft dieser Masse, gross wie sie war, zeigte sich keineswegs zu gross für die Wirkung welche die Alberthalle erforderte, und obwohl mitunter das Blech unerträglich vorlaut wurde, konnten doch in dem Gleichgewicht der verschiedenen Theile nicht viele Fehler entdeckt werden. Aber das wirklich Bemerkenswerthe in Verbindung mit diesem Orchester war die Thatsache, dass es fast ausschliesslich in London zusammen gebracht war aus einer Zeit wo keiner der Künstler, die bei den Opern oder sonstwo engagirt sind, zu haben war. Nichts könnte die ausserordentliche musikalische Wohlhabenheit Londons vollständiger beweisen, eine grösstentheils unerwartete Wohlhabenheit, wie diejenigen anzunehmen berechtigt waren, welche Instrumentalisten, die man für das Publikum längst todt glaubte, voll zu Leben und Kraft wieder erscheinen sahen. Indem war das Orchester ein sehr fähiges, und wenn der Bericht gegründet ist, so befriedigte es selbst Herrn Wagner's Erwartungen. Die Aufgabe dieses Orchesters war eine von nicht geringer Schwierigkeit; aber trotz der zahlreichen und mühseligen Proben war die Art der Ausführung aller Einzelnheiten eine solche, dass sie herzliche Anerkennung verdient. Wir können hier, als einen weiteren angenehmen Zug an dem »Feste« gleich hinzufügen, dass die Aufführungen von der königlichen Familie in grossem Maasse patronisirt wurden. Die Königin freilich kam nicht, wie man erwartet hatte, aber kaum ein Concert ging vorüber ohne dass mehrere ihrer Kinder anwesend waren. Sowohl Herr Wagner wie Herr Wilhelmj (der Leiter des Orchesters) wurden dem Prinzen von Wales auf Wunsch Seiner königl. Hoheit vorgestellt, und der Dichtercomponist wurde weiter geehrt durch eine Audienz bei der Königin in Windsor, wobei Erinnerungen an ein ähnliches Ereigniss vor 33 Jahren in dem Concertsaale der Philharmonischen Gesellschaft (Hanover Square Rooms) erneuert wurden.

Wenn man erwägt, mit welcher Ausführlichkeit die Aufführungen in den Spalten der Tageszeitungen und anderswo besprochen sind, so wird man nicht erwarten, dass wir dieselben abermals im Einzelnen durchnehmen werden. Es wird genügen, dass wir einfach berichten was gethan wurde, und dann einige allgemeine Bemerkungen hinzufügen.

In dem ersten Concert wurden gehört der Kaisermarsch und ausgewählte Stücke aus Rienzi, Tannhäuser und Rheingold; von dem letztgenannten Werke kamen die Anfangs- und Schlussscenen zu Gehör.

Das zweite Programm umschloss den ersten Act des Fliegenden Holländer nebst einem Theil des dritten und den ersten Act der Walküre.

Im dritten Concert wurden Theile aus Lohengrin und Tannhäuser gegeben. Das vierte brachte den Huldigungsmarsch nebst Stücken aus Lohengrin, Siegfried und Götterdämmerung. In dem fünften war eine Auswahl aus den Meistersingern und der Götterdämmerung, und in dem letzten der Philadelphia-Ausstellungsmarsch nebst weiteren Auszügen aus den Meistersingern, daneben Theile von Tristan und Isolde und die Schlussscene der Götterdämmerung.

Ueber die Art, in welcher diese Sachen vorgeführt wurden, haben wir bereits Einiges gesagt; aber hier ist der Ort, der sehr werthvollen Dienste des Herrn Richter, des Wagner-Dirigenten par excellence, zu gedenken. Wenn der Taktstock den kraftlosen Händen des Meisters entfiel, hob Herr Richter ihn auf, um ihm Glück des Tages wieder zurück zu rufen. Und sehr gut führte er das aus. Neues Leben schien in das Orchester zu kommen; jeder von ihnen war gewissermassen inspirirt. Deshalb ging denn auch alles gut von statten und die Verdienste von Herrn Wagner's kühnscher Orchestrirung wurden genügend in's Licht gestellt.

Die Frage entsteht nun — und ihre Beantwortung erfordert nicht viele Zeit — welches sind die künstlerischen Resultate dieses »Festes«? Wir haben bereits gesagt, dass es keine Handhabe dargeboten hat, um Herrn Wagner's Musikdrama beurtheilen zu können, und auf eine solche Gelegenheit haben wir also noch zu warten. Aber es hat ungläubigen Beobachtern die Wahrnehmung verschafft, dass des Meisters Methode unter den günstigen Umständen einer wirklich beweglichen Poesie ein musikalisches Resultat zu erzielen vermag, welches man an sich schwerlich deshalb aus der Partitur als fehlerhaft erweisen könnte, weil es nicht mit orthodoxen Regeln übereinstimmt. Zum Beispiel die Eröffnungsscene der Walküre ist eine solche Entfaltung einer neuen Art von Schönheit, und noch andere Fälle könnten angeführt werden. Dagegen wissen aber auch diejenigen von uns, welche in Bayreuth waren, dass ein Drama solche hochgehobene und gefühlvolle Situationen blos dann und wann zu bieten vermag; in den übrigen Stellen bewirkt die Methode des Meisters einfach Ermüdung und unerträgliche Langeweile.

Insofern haben die Fest-Aufführungen einigen gethan, um den allgemeineren Bekanntwerden des Wagner'schen Werkes zu fördern; aber sie haben weit mehr gethan, um den erstaunlichen Reichthum seiner geniessen Methode der Instrumentation zu veranschaulichen. Nichts dem Gleiches ist in dem gesamm-

ten Gebiete der Musik zu finden. Wagner gebraucht das Orchester mit solcher Leichtigkeit, wie ein Kind mit einer Muschel spielt, und kann damit anstellen was er will. Der Ausdruck der verschiedenen Empfindungen des Textes ist wunderbar an Treue und Deutlichkeit, während zugleich das fortdauernde Farbenspiel, von der Hand des Künstlers beständig auf den Effect hingeleitet, eine stete Quelle des Vergnügens und der Verwunderung ist.

Dies ist alles, was dem »Feste« an guten Ergebnissen nachgerühmt werden kann, und man muss gestehen, dass diese Resultate zu der Grösse der aufgewendeten Mittel schwerlich im richtigen Verhältnisse stehen.

Anhangsweise wurden am 28 und 29. Mai noch zwei weitere Concerte gegeben, über welche wir mit unseren Bemerkungen zurückhaltend sind.

Anmerkung der Red. Die vorstehend mitgetheilte Besprechung der sechs Londoner Wagner-Concerte im verflossenen Mai ist der bei Novello erscheinenden »Musical Times« vom 1. Juni entnommen, wird hier aber nicht abgedruckt, um aus der grossen Zahl der Recensionen, welche bei dieser Gelegenheit ans Licht gekommen sind, eine von mässigem Umfange beliebig auszuwählen, und noch weniger um einer vielfach bedeutenden Stimme durch Uebersetzung eine grössere Verbreitung zu geben, sondern lediglich in der Ueberzeugung, dass in derselben ein bemerkenswerth unparteiisches Majoritätsurtheil enthalten ist. Ein Londoner Freund, welcher bei der ganzen Angelegenheit thätig war, und zwar in einflussreicher Stellung und in einem durchaus förderlichen Sinne, bestätigt dies durch folgende Briefworte: »Der Artikel in der Musical Times über Wagner giebt so ziemlich was man unparteiisch sagen könnte. Commerciell war die Sache ein Zerbruch, doch nicht so künstlerisch vor der Masse, und ich glaube dass wir hier bald mehr von ihm hören werden.« Dies ist nun ebenfalls sehr wahrscheinlich. Welche Verluste auch die geschäftlichen Unternehmer bei den sechs oder acht Concerten gehabt haben (die beiden nachträglichen Concerte wurden offenbar nur gegeben, um die grossen Verluste etwas vermindern zu helfen), das englische Publikum hat nichts dabei verloren, vielmehr für seine Wünsche eine gewisse Richtung erhalten. Ist diese Musik wenig oder nichts ohne die wirkliche Scene und dennoch schon als blosses stilles Orchesterspiel so ausserordentlich neu, überraschend und mitunter auch schön und reizend, so müssen sich die Gedanken sehr natürlich auf den Punkt richten, die Aufführung auf der wirklichen Bühne bewerkstelligt zu sehen. Es ist eine wohl mögliche, dass unser Freund Recht hat und dort bald weitere Unternehmungen in dieser Richtung zu Stande kommen. Vom Plänemachen bis zur wirklichen Durchführung ist in London allerdings ein ziemlich weiter Weg, nämlich in musikalisch theatralischen Angelegenheiten. Hier gehen die geschäftlichen Interessen so weit auseinander, dass es trotz des oben mit Recht hervorgehobenen Reichthums der unvergleichlichen Stadt an Sängern und Spielern dennoch sehr schwer halten wird, die nöthigen künstlerischen und pecuniären Mittel zu einem solchen Zwecke zu vereinigen. An Reichthum in allen Branchen fehlt es nicht; in dieser Hinsicht scheint London schlechterdings unerschöpflich zu sein; aber was fehlt, das ist die Concentration, die Unterstellung der gesammten oder doch der besten Mittel unter einen Willen, dem sie für einen bestimmten Zweck unbedingt gehorsam sind. Daher kommt es, dass an anderer Ort von unendlich geringerer Bedeutung hierin oftmals weit mehr zu Wege bringt.

Im Uebrigen ist es nicht unsere Absicht, klüger sein zu wollen als die Dinge selber (namentlich in einem fremden Lande), deren weitere Entwicklung wir also ruhig abzuwarten haben. Was wir übrigens indess bei persönlicher Anwesenheit etwa vier Wochen vor den Wagner-Concerten von den Vorbereitungen gewahr wurden, musste allen Unbefangenen die Ueberzeugung verschaffen, dass die Organisation dieser Angelegenheit sich nicht in den richtigen Händen befand. Missgriffe in solchen Dingen sind aber auf dem Londoner Pflaster ein gar kostspieliger Vorgang. Ohne die Leser weiter mit Zahlen zu behelligen, wollen wir nur sagen, dass die kahlen Inserate dieser sechs Concerte in Londoner Zeitungen allein über £ 1000 gekostet haben. Das Weitere kann sich hiernach Jeder selbst zusammen addiren.

Berichte

Kopenhagen, 21 Mai

Anf. Mai. Die Theater- und Concertsaison ist jetzt als beendet anzusehen, wenn von ihrem Ende die Rede ist, die Musen verabschieden sich und sagen auf Wiedersehen oder auf Wiederhören. Noch in der elften Stunde erschien Henri Wieniawski, der grosse Violinvirtuose, und spielte zweimal im hiesigen kgl. Theater, wo man in den Zwischenacten einige musikalische Divertimenti angesetzt hatte, an welchen das Orchester des genannten Theaters und ein paar Gesangskünstler desselben sich zugleich betheiligten. Wieniawski spielte ein Concerto von Beethoven und Mendelssohn, glänzte aber im Sonderfall durch zwei Vorträge eigener Compositionen: Legende und Polonaise. Unser Orchester, das meist *pirol* dem Spruche folgt, *variatas delectat*, beschränkte sich auf das Accompagniren der betreffenden Stücke. Bei ähnlichen Gelegenheiten pflegt es übrigens die vierzigjährige Oberon-Ouvertüre oder die fast ebenso alte Lore-Ouvertüre von Gadé, Sachen, die fast jedes Kind hier auswendig weiss, auszuführen.

Die erwähnten Concertprogramme mögen aber auch nicht davon, dass die Betheiligten grosse Kenntnisse bezüglich der Musik-Literatur besitzen. In gewissen musikalischen Kreisen liebt man es sogar vorzugsweise immer dieselben Namen (Weber, Schubert, Schumann, Mendelssohn) auf den Programmen zu setzen. Eine Ausnahme machte kürzlich der bekannte Lieder-Componist Zumpe, der welcher in einem von ihm in Ipsen gegebenen Concerte das berühmte Stabat mater von Emanuele d'Astorga (geb. auf Sicilien 1680, gest. 1736 in einem Kloster in Prag) aufführen liess. Im Uebrigen enthielt das Programm selbstverständlich die allbekannten Namen. Der Kritiker des »Kloeffblad« (eins der Hauptzeitungen Kopenhagens) Dr. A. Lindgren, besprach in einem ausführlichen Artikel das Werk Astorga's und die Aufführung desselben. Er berichtet u. a., dass Astorgas Stabat in der Universitätsbibliothek zu Oxford aufbewahrt wird, und zwar in einem Bande, in welchem noch das Stabat von A. Steffani sich befindet. Es wird nun ausserdem im betreffenden Artikel erwähnt, dass Dr. Chrysander in seiner bekannten Händel-Biographie einen Vergleich zwischen diesen beiden Werken angestellt hat, und die Hauptsache des Chrysander'schen Vergleiches wird dann mitgetheilt. Lindgren ist übrigens für die Composition Astorgas sehr eingenommen, meint aber, dass die grosse Orchesterbesetzung nicht für die Ausführung dieser Composition, die den Gepräge der Kammermusik an sich trägt, passt. Hoffen wir, dass dort bald andere Aufführungen ähnlicher unbekannter und hochbedeutender Werke aus jener grossen Zeit folgen werden, denn das ewige Abspielen von allbekannten Compositionen aus der jüngeren Epoche sollte nachgerade einmal zuwider sein.

Im Dagmartheater hat die komische Oper von Offenbach »*La jolie parfumeuse*« sehr gefallen. Nur hat man die Idee auf, aufführen wollen, die Aufführung ist aber auf die nächste Saison verschoben worden. »Der Freischütz«, »Die Stumme«, »Der Barbier« und »Faust« waren die Opern, die in der letzten Zeit am meisten gegeben wurden.

Ein paar Leipziger Künstler, der Cellist Schröder und der Pianist Oberstadt (Director aus Hamburg), gaben im vorigen Monat ein recht gut besuchtes Concert, in welchem sie für ihre Leistungen lebhaften Beifall erntengen. Nur die Wiedergabe der Chopin'schen Es dur-Polonaise durch Herrn Oberstadt fand keinen Anklang, weil dieselbe gar zu unsicher war.

ANZEIGER.

Verleger J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig
Expedition Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction Bergedorf bei Hamburg

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur Friedrich Chrysander

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 20. Juni 1877. **Nr. 25.** XII. Jahrgang

Inhalt: Die erste Periode der Hamburger Oper von 1678 bis 1681 (Fortsetzung). — Anzeigen und Beurtheilungen (6 Lieder aus Wales, herausgegeben von Alfons Kissner und Ludwig Stark. 4 Vier altschottische Volksmelodien, herausgegeben von Carl Kissner. 6 Balladen aus Schottischen Bergen, herausgegeben von Alfons Kissner und Ludwig Stark [Schluss]. Suite in canonischer Form für Violine componirt von Ludwig Norman. Quartette von Felix Mendelssohn Bartholdy. 6 Lieder und Gesänge von Mendelssohn für Zither bearbeitet von Friedrich Gutmann. Notturno von F. Chopin, für Violoncell mit Pianofortebegleitung bearbeitet von C. Davidoff. Ouverture für Orchester von F. Mendelssohn Bartholdy, Arrangement für Pianoforte und Violine von Friedrich Hermann). — Musikbericht aus Bremen (Jubiläum des Bremischen Singvereins). — Anzeiger.

Aufforderung zur Subscription.

Mit nächster Nummer schliesst das zweite Quartal der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Ich ersuche die geehrten Abonnenten, die nicht schon auf den ganzen Jahrgang abonnirt haben, ihre Bestellungen auf das dritte Quartal rechtzeitig aufgeben zu wollen. J. Rieter-Biedermann.

Die erste Periode der Hamburger Oper von 1678 bis 1681.

(Fortsetzung.)

Vierter Act. »Der Schauplatz ist der Garten Eden worinnen der völlige Himmlische Chor niederwärts fähret.« Justitia und Misericordia bearbeiten Jehova zu verschiedenen Zwecken: zuerst steht er wie ein erzürnter Hausvater auf Seiten der Gerechtigkeit, doch die Barmherzigkeit weiss ihn herum zu kriegen. Aber wo findet man nun Jemand, der die Gerechtigkeit zufrieden stellt? denn ohne Blut und hartes Leiden gehet es nicht. Die Engel möchten gern helfen, wie der Erste unter ihnen betheuert, aber sie sind unfähig für diesen Vorgehen Genugthuung zu leisten. »Trenn' diese Kameradschaft weiss Keiner« singen drei Stimmen. Der Chor: »Nicht Einer«. Darauf Jehova:

> Wohl denn! so will ich Einen finden
> Der sie noch soll der Höllenqual entheben;
> Es soll auch alle mein'n geliebten
> In hies Geheimniss einzusehen
> Wie dieses soll geschehen;
> Lasst uns itzt den Adam auch verhören
> Worüber hat er sich wohl beschweret. (IV 4.)

»Die grosse Machine gehet auf«. Sch.. um der vierten Handlung. Es ist kein Wort nöthig, um die Kläglichkeit und dramatische Unmöglichkeit eines solchen Auftrittes klar zu machen.

Alles noch Folgende ist in den fünften Act zusammen gedrängt. »Unter währender Musik gehet die grosse Bach im wieder niederwärts.« »Jesu stehet vor seinem Schöpfer, neben ihm stehen Justitia und Misericordia.« Die Gerichtsscene mit Adam, der sich anfangs versteckt hält, hat mehrere strophenartige Absätze, wodurch sie sich sowohl über das Recitativ wie über das Lied zu einer breiteren Anlage erhebt, bei welchem denselben musikalischen Noten sich durch den Gesang verschiedener Personen schlingen konnten, wie nicht war das Stück nach in dieser Art componirt.

Eva tritt hinzu, als Adam sich auf sie beruft. Sie lässt ihn und den Andern setzt sie sehr zärtlich auseinander, dass sie überlistet sei und als schuldig gern die Strafe auf sich nehmen wolle, wenn nur der geliebte Adam ungeschoren davon komme. Ihr letztes Lied lautet:

> 1.
> Ich, ich einzig habe Schuld,
> Darumb leid ich mit Gedult
> Was du in Recht mich zuerkennst,
> Nur mich nicht dein Kind mehr nennst!
>
> 2.
> Wann es nur den Adam schont
> Und ihn nicht zu scharf belohnt,
> Ach es soll mir nie in der Pein
> Doch dennoch ein Labsal sein!
>
> 3.
> Adam und Eva: Alle beide sind wir Schuld,
> Aber Vater, deine Huld
> Wird sich unser Armen
> Gnädiglich erbarmen! (V 8.)

Die Schlange tritt bloss und hört seinen ihr Urtheil an:

> Feindschaft will ich itzo setzen
> Zwischen dir und ihren Samen,
> Und du wirst ihr zwar verletzen
> Aber doch wird durch den Namen
> Und die hohe Gottesbuld
> Gut gemachet alle Schuld

u. s. w. Hierauf bekommen Adam und Eva ihr Theil. Als sie ihre Blösse nothdürftig mit Fellen bedeckt haben, macht Jehova sich lustig über sie, so verstand man damals das viel bestrittene Wort im ersten Buch Mose, Cap. 3, Vers 22:

> Mein! seht doch einmal was ist aus Adam worden
> Er ist als unser einer
> Es gleichet uns fast keiner!

worauf das unglückliche Paar gemeinsam fleht:

> Gnade, ach Gnade, o Gott
> Mildre den kreuzlichen Spott
> Lass doch die göttliche Huld
> Vergeben die Schuld!

Aber sein aus dem Himmel fahrender Engel mit einem hauenden Schwertes treibt sie hinaus

Aria. I. Entweicht! entweicht aus diesem Edens-Aran!
Ihr sollt sie nicht mehr bauen,
Es soll nicht mehr geschehen
Dass ihr die Lust desselben werdet sehen!
Entweicht, entweicht!
c. s. w. (V. 8.)

So ist das Paradies verloren, Adam und Eva. Der Schauplatz ist das raube und dornichte Feld. »Schlechter Wechsel« sagt Adam. »Du lieber Adam du man muss sich fassen« tröstet Eva. »was soll man machen, ist schon geschehen Sachen? Grämen schwächet nur die Kräfte« Mit den letzten Worten beginnt sie eine »Aria« von zwei Strophen, gleich darauf folgt eine zweite, die einen hurtig aufgeschürzten Rhythmus hat

1

Klüglich sich fassen in Schmerzen und Leide
bringet die Freude,
Grämst du dich aber, so reisst dich dein Hass
endlich gar hin!

2

Lass uns des Höchsten Verheissungen trauen,
lass uns darauf bauen!
Diese verheissene herrliche Zeit
ändert dein Leid! (V. 11)

Adam fasst sich dann. Eva mehrt zum Beten. Während sie in einem gemeinsamen Gesange dies thun, kommt »Salvator in einer sonderlichen hellen Kleidung« und eröffnet ihnen die Aussicht auf das Heil, welches er bringen werde

1

Durch den versprochenen Weibes-Samen
Und meinen grossen Gottes-Namen
Sollt ihr des Vaters Huld erwerben
Und nicht so trostlos sterben

2

Ich, ich vertilge eure Sünden
Durch mich sollt ihr Gnade finden
Halt't euch an mich mit festem Glauben
Und lasst euch das nicht rauben

3

Durch meinen Tod, durch schweren Leiden
Erwerb' ich euch des Himmels Freuden
Halt't euch an mich mit festem Glauben
Und lasst euch das nicht rauben

Neunter Auftritt

Misericordia, Justitia, Chorus Angel, Adam, Eva

I

a 3. O göttliche Huld!
Die Schuld
Sie wird nun verziehen, vergeben
Ihr sollet nun ewiglich leben
O göttliche Huld!

2

O seliges Paar!
Gefahr
Die wird euch verschwinden, vergehen
Ihr könnet nun wieder bestehen
O seliges Paar!

Miser. Mein Flehen ist erhört!
Just. Und ich beneide mich nicht mehr beschwert.

Adam. Ich tröste mich des Schöpfers Güte
Eva. Und seine Huld erfreuet mein Gemüthe

Adam und Eva:
Es soll uns der Glauben
Die Hülfe nicht rauben!
Durch Gottes geheiligten Namen
Und durch den versprochenen Samen
Kommt Adam und Eva vom Leiden
In ewige Freuden

Alle:
So wird {euch / uns} das Leben geschenkt,
Und eben dadurch die sprudelnde Hülle gekränkt,
Die göttliche Huld
Vergiebet die Schuld
Drum wird sich durch heiliges Leben
Zur Göttliche Ehre erheben. Finis

Ueber eine derartige Poetasterei wird man gering genug denken. Ohne Zweifel war eine Zeit, in der Paul Gerhardt und Gryphius lebten, zur Hervorbringung besserer geistlicher Gedichte befähigt, als hier geboten werden. Von dieser Seite werden denn auch gewöhnlich die ersten biblischen Operntexte betrachtet und nach ihrer mehr oder weniger würdigen Behandlung der biblischen Geschichte beurtheilt. Wir werden uns aber hierbei um so weniger aufhalten, da solchen Texten gegenüber ein einseitiger Standpunkt ist. Man muss nie vergessen, dass es sich hier zunächst um Operntexte handelt, um Stücke also, welche vor allem den Gesetzen eines bühnenmässigen Singspiels unterworfen sind. In dieser Hinsicht hat man aus der Schöpfungsgeschichte so ziemlich alles zu benutzen verstanden, was nach damaliger Anschauung zu Gebote stand, da sind Mächte aus drei verschiedenen Regionen, in der Himmelshöhe, auf der flachen menschlichen Erde und in der unterweltlich teuflischen Tiefe. Maschinen können mit voller Kraft arbeiten. Himmel und Abgrund stehen in den grössten Gegensätzen zu einander, durch Gott und Teufel, zwischen ihnen bewegt sich ihr Spielball, der schwache Mensch. Er geräth in Glück und Pein, was alle jene Scenen zur Folge hat, die wir als Opernscenen zur Genüge kennen, und zwar daran kennen, dass sie auf leichte und natürliche Weise die Musik in Fluss setzen. Zuletzt tritt noch die Gestalt der Verheissung hervor, wodurch ein befriedigend versöhnender Schluss gewonnen wird, so dass Männiglich vergnügt zu Hause gehen kann. Das Stück wurde ohne Zweifel mit Beifall besucht und verdiente es auch.

Mit den Scrupeln, welche das damalige fromme Bewusstsein empfand, sollte man heute nicht mehr dagegen auftreten, denn diese Scrupel waren nicht religiöser, sondern pastoraler Natur, beruhten nicht auf den Regungen eines geläuterten Gewissens, sondern auf geistlichen Standesvorurtheilen. Was man dieser Oper als einem religiösen Gedicht vorwerfen kann, lässt sich losgesammt auch den damaligen Theologen vorwerfen, da es Verirrungen berührt, welche der ganzen Zeit gemein waren. Wer in den Katechismus und Predigtstil der damaligen Zeit einigermassen bewandert ist, wird diesen beim Lesen der obigen Proben selbst gefunden haben. Für die Trostlosigkeit mag dieser dramatisch-musikalische Erstling die Verantwortung selbst tragen, aber die Schuld für seine dogmatischen Ansichten schieben wir auf seine Eltern, auf die unterthänige Lakaierei der religiösen Anschauung der Zeit, die Theologie. Ja war ihr Werk, dass man bei der Behandlung der biblischen Geschichte da am Buchstaben klebte, wo ein besseres Verständniss eine freiere Behandlung zur Folge gehabt hätte, und andererseits da Zusätze machte, wo sie besser unterblieben wären; es war ihr Werk, dass überhaupt daran gedacht wurde, diese Geschichte in einem ernsthaften Singspiel für die Bühne zu verwerthen. Die dogmatisch wichtigsten

Stücke der Bibel sind « ch dramatisch im Sinne einer Theatervorstellung so erscheinen absurd wenn sie hier auftreten und sei Sir die Posse geeignet. Dahin gehört das Zusammenbacken der Menschen in dem beschränkten Sinne welchen die zweite Schöpfungsgeschichte [I Mose Cap 2] enthält und vieles Andere Der Streit der Justitia und Misericordia um und in Gott sowie die ganze Fall- und Versöhnungsgeschichte der Teufel mit allem was daran hängt ist ebenfalls anstössig. Denn der Begriff von Gott wird dadurch getrübt seiner Würde seiner Heiligkeit seiner Allmacht und anderen Eigenschaften zu nahe getreten welche wir mit dem Begriffe der Gottheit verbinden Man kann nicht einmal einwenden, dass es sich hier zunächst um den jüdischen Jehova also um eine was gar geläuterte Form des Gottesbegriffs handle denn Jehova war die Vorstufe des Gottes der Christen was hier ihm Mangelhaftes vorgeführt wird trifft auch den letzteren Will man aber Gottheiten haben welche zwar über den Menschen erhaben doch nicht schlechterdings vollkommen sind so steht die ganze heidnische Mythologie zu Gebote. Diese ist in demselben Sinne eminent dramatisch, in welchem die biblische Geschichte aus wenigen historischen Episoden abgesehen es nicht ist.

Soviel musste gesagt werden um hier dieser dem Stoffe nach geistlichen Angelegenheit die Unbefangenheit zu wahren und unsere Text nicht für Dinge verantwortlich zu machen die ihm nur zufällig anhängen und ihre Ursachen anderswo haben

Der Autor des Textes war Christian Richter ein kaiserl cher gekrönter Poet welcher auch einen folgenden nicht-geistlichen Text zu Stande brachte. Dies entnehmen wir aus dem grossen und reichen lexikalischen Werke von Moller, Cimbria literata tom II pag 799 «Christianus Richterus Homburgensis jurisconsultus et paedagogus circa A 1694 in urbe Hamburgensi privatim, qui prosaice ubi carmine vernacula, dum ille in usum Theatri Hamburgensis conscriptum et suppressum nomine Dei, lectae dramata sequentia 1 Adam u Eva ad Singspiel u d Erschaffung. 2 Der singende und leidende Sejanus zwei Singspiele aus dem Italiänischen»

Der Componist war Johann Theile ein Schüler von Heinrich Schütz welcher fünfzig Jahre zuvor die erste deutsche Oper schrieb Beide Partituren scheinen für immer verloren zu sein. Theile war einer der tüchtigsten Musiker seiner Zeit es wurde daher werthvoll sein wenn sein Werk erhalten wäre Besondere neue Aufschlüsse freilich dürfen wir in ihm nicht zu finden meinen, was es bieten könnte besitzen wir der Hauptsache nach schon in den kirchlichen Tonsätzen der namhaftesten deutschen Componisten jener Zeit, d. h. in den Singgedichten dramatischen Bussgesprächen auf welche Winterfeld (Evangel Kirchengesang III 31 und 384—390) mit Recht aufmerksam macht In unserm Singespiel findet sich Recitativ Zwei- Drei- und Vielgesang d h Recitativ Arie Duett Terzett und Chor also die fremde Kunstform wie sie in Italien geboren war. Aber dieses fremde Gewächs liess sich nicht übertragen ohne stark mit Einheimischem vermischt zu werden die strophische Liedform wie sie in den weltlichen und geistlichen Liedern der Deutschen sich findet, kommt hier überwiegend zur Geltung Das Neue muss immer an das Vorhandene anknüpfen um auf dem fremden Boden zunächst Halt zu gewinnen der Rhythmus ist aber in den Gesängen eines Volkes ebenso zäh wie das Gesetz der Wortbildung in seiner Sprache. Erst nach und nach gelangte man zu einem wirklich italienischen Componiren der Singspiele. Die beste Uebung darin waren die italienischen Texte welche übersetzt und neu componirt wurden Eine solche Arbeit ist als directe Nachbildung fremder Muster anzusehen Schon die zweite Hamburgische Oper enthielt ein derartiges Stück

2. Orontes der verlorne und wieder gefundene Königliche Prinz aus Candia in einem Singe-Spiel vorgestellet. (4. 32 Blätter Vorrede, Prolog und 3 Acte in 18 Verwandlungen, etwa 30 Arien von Theile i. d. Handschrift)

Theile war wieder der Componist und die Uebersetzung wurde dem Prediger Elmenhorst zugeschrieben von welchem wir später mehr hören werden. Ein «Nothwendiger Vorbericht an den günstigen Leser» besagt «dass gegenwärtiges Stück aus dem Italiänischen genommen (nur dass etwas Weniges hin und wieder aus gewissen Ursachen geändert worden), in welcher Sprach es vor diesem zu verschiedenen Malen in Teutschland präsentiret worden ist». Als etwas Neues treten hier die Tänze auf über welche bemerkt wird «Nach dem Prologo wird ein Tanz gehalten von Winden und zuweilen von sechs Liebesgöttern nach dem ersten Acte von Statuen nach dem anderen von Bootsleuten mit ihren Weibern nach dem dritten von Pagen»

Die «Vorrede» oder der Prolog ist kurz, und wichtig genug um hier ganz mitgetheilt zu werden

Vorrede

Der Schauplatz ist ein Lust-Garte aber ganz dunkel am Himmel zeigen sich Mond und Sterne

Erster Auftritt.

Cupido

Ich sehe noch der blanken Sternen Glut
Hiert an dem Saal des hohen Himmels glänzen,
Und Alles sucht die Kräften zu ergänzen
In Phöbus selbst mit seiner güldnen Flut
Liegt in dem Schoose der Thetis noch verhüllet
Zwar weiss ich wohl war ich mit Thränen tränket
Dorothe ist der Schauplatz aller Zier.
Doch soll die fest und treue Liebsbegier
Den längst verlangten Zweck nunmehr erreichen
Orontes kommt mit einem Siegeskranz
Aurora, auf auf dass die Schatten weichen!
Komm eilig aus doch den rothen Rosenglanz
Verlassen nun des goldnen Titans Bette
Brich durch die Nacht bemale Berg und Stätte!

Zweiter Auftritt

Cupido Aurora welche am 4 niersten Theil des Theatri aufsteigt und allgemach das Theatrum erleuchtet bis endlich die Sonne welche Aurora nach kommt es ganz helle macht

Aurora Fort, weiche nun, du schwarzer Schatten-Dunst
Und lass die todte Welt sich wieder freuen!
Mein Leitstern kommt durch seiner Flammen Brunst
Das gantze Rund der Erden zu erneuen

Cupido Sieh da die schönste Sonnenkind
Cupido wartet mit Verlangen
Bis dass dein Glanz kommt aufgegangen
Dadurch die düstre Nacht verschwind!
Denn ist der Tag der Cretam wird beglücken,
Es soll nun seinen Prinzen nunst erblicken
Drum! Eilet doch mit eurer Strahlenpracht
Und mehret dieses Tages gülden Pracht!
Der ganze Götter-Chor ist noch erfreuet.
Dieweil das edle Reich jetzt wird erneuet

(Aria)

Aurora So soll auch unser Licht
Bei diesen Freuden stehen
Und Phöbus sein Gesicht
Bald helle lassen sehen

Das gestirnte Haupt der Nacht
Muss für meinem Purpur weichen
Und der Sternen Heer verbleichen
Wenn ich hier vom Schlaf erwacht

Regst bewegt sich also in Wäldern
Alles ermuntert sich in Städten und Feldern.

Wenn sich Phöbus in das Meer
Mit den Pferden hat gesenket
Und nun wiederumb getränket
Wacht auch meines Strahlen Heer
Eh die muntern Sengste noch kommen,
Hab ich der Erden den Schatten benommen.

Doch Aurora siehst du nicht,
Was für herrlich schöne Strahlen
Jetzund diesen Ort bemalen?
Sie verdunkeln ganz dein Licht!
Titan, dein Kranz muss selbsten auch weichen
Und für den Allerliebsten Fürsten verbleichen

Aurora Cupido zusammen: Die Strahlen bemalen die Kugel der Erden;
Der Himmel das lass es die glücklichste werden!
Was jetzund für dunkele Schatten sich finden
Die müssen vor solchen mit ehrfurcht verschwinden

Das ist der Prolog. Wieviel erborgter Glanz auch hierin sein mag, ist doch überhaupt Glanz darin, und wie hoch erhebt er sich über die kläglich platten Gesangbuchsverse der vorauf gehenden geistlichen Oper! Man fühlt sich hier wie in eine andere Welt versetzt, in eine Welt welche von höherer Kunst beherrscht wird. So unmittelbar neben einander gestellt, ist der Contrast ausserordentlich gross. Nennen wir dieses Gebiet, in welchem die heidnischen oder classischen Gottheiten walten, zum Unterschiede von Jehovas Reich eine in herkömmlicher Weise das Weltliche, so können wir also sagen: Schon die beiden ersten Hamburgischen Opern zeigten, dass einmal das Italiänische und sodann das Weltliche künstlerisch am höchsten ausgebildet war. Was Wunder also, dass das Theater bald ausschliesslich mit italienischen Kunstformen und mit heidnischen Gestalten hantierte, das Deutsch-Religiöse aber endlich ganz abgedrängt wurde. Dieser Verlauf in der Entwicklung unserer Bühne war daher kein Zufall, sondern die unausbleibliche Folge des künstlerischen Werthverhältnisses der verschiedenen Stücke, die auf derselben zur Darstellung gelangten.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

1. **Lieder aus Wales.** Ins Deutsche übersetzt und für eine Singstimme mit Klavierbegleitung herausgegeben von **Alfons Kissner** und **Ludwig Stark.** 1873. Vier Hefte. Heft 1: Aus der Vorzeit. Heft 2: Stimmen der Klage. Heft 3: Fülle des Lebens. Heft 4: Bilder der Erinnerung. Pr. à Heft M. 2.
2. **Vier altschottische Volksmelodien** für Sopran und Bass mit Begleitung des Pianoforte herausgegeben von **Carl Kissner.** 1876. Pr. M. 4.
3. **Balladen aus keltischen Bergen.** In's Deutsche übersetzt und für eine Singstimme mit Klavierbegleitung herausgegeben von **Alfons Kissner** und **Ludwig Stark.** 1877. Drei Hefte. Heft 1: Sechs irische Balladen. Heft 2: Sechs schottische Balladen. Heft 3: Sechs Balladen aus den drei keltischen Königreichen (Irland, Schottland, Wales). Pr. à Heft M. 4. 50.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig u. Winterthur.

(Schluss.)

Was nun aber die Entstehung der Musik der Barden von Wales anlangt, so mag es für einen Ausländer wie Fétis leicht sein, darüber Zuversichtliches zu sagen, weil er schwerlich in der Lage war, sich eine sachkundige Ansicht zu verschaffen. Wäre sie so rein d. h. so urbardisch, vom Christenthum unbeeinflusst geblieben, wie hier angenommen wird, so müsste sie noch viel fremdartiger klingen, als die schottischen und irischen Weisen. Aber das Umgekehrte ist der Fall; die wallisischen Melodien klingen moderner, wie Herr Kissner mit Recht bemerkt. Die Ursache hiervon ist lediglich die, dass sie sich in die christlich-musikalische Strömung hineingetrieben und Solches muss schon sehr früh geschehen sein. Die Mehrstimmigkeit, welche oben erwähnt wurde, beschränkte sich nicht auf Wales, sondern erstreckte sich über alle sogenannten celtischen Provinzen Englands. Hier sind noch heute die besten Stimmen der drei Königreiche zu finden; die berühmten »drei Chöre«, welche sich hier bildeten, haben seit langer Zeit immer den Grundstamm aller musikalischen Festlichkeiten abgegeben, durch welche England sich schon vor Jahrhunderten auszeichnete. Wir hatten weiter, wie den Gegenstand verlassen, obwohl er interessant genug ist, um weiter verfolgt zu werden. Es kam uns nur auf die Andeutung an, worum die auffallend moderne Haltung der wallisischen Melodien zu erklären ist.

Die hier gegebene Uebersetzung ist, wie bei allen übrigen Heften dieses umfänglichen Sammlung, eine Originalarbeit des Herausgebers. Er sagt darüber: »Die Texte übersetzte der Herausgeber speciell für diese Publication, vorwiegend, wie z. B. für sämmtliche zehn Nummern des ersten Heftes, nach den englischen Versionen der berühmten Dichterin Mrs. Felicia Hemans, welche für die Parry'sche Sammlung eine ähnliche Aufgabe übernahm wie Thomas Moore für seine irischen Melodien, nur dass Mrs. Hemans meist in ihren Dichtungen den Inhalt wirklich vorhandener kymrischer Lieder gab. Ausserdem sind Dichtungen, welche Sir W. Scott, Burns, W. Maynard u. A. für die betreffenden alten Melodien schrieben, hier ebenfalls mit beigefügter deutscher Uebersetzung aufgenommen worden.« Man kann hieraus zugleich entnehmen, dass es sich bei dieser Sammlung nicht etwa nur um historisch treue Auflese alter, im Volksmunde erhaltener oder durch gelehrte Sammler photographisch genau aufgezeichneter Lieder handelt, sondern um Nachdichtungen neuerer Zeit, in denen der Kern des alten Gesanges oft wundervoll treu erhalten, der Ausdruck, die Form aber durchaus neu ist. Man kann von der Musik so ziemlich dasselbe sagen. Deshalb ist in beiden auch auffallend wenig zu finden, was nur antiquarisches Interesse hätte. Ein solches Verfahren ist in England seit Jahren beobachtet, und indem unsere Sammlung in diese Richtung eingelenkt, also Eindeutschung der volksthümlichen Lieder jenes Reiches veranstaltet, folgt es ganz einem Wege, auf welchem dort ausserordentlich viel Schönes entstanden ist, namentlich auf poetischem Gebiete.

Von den »Liedern aus Wales« enthält das erste Heft, wie schon die Ueberschrift »Aus der Vorzeit« andeutet, Gesänge einfach historischen Inhalts. Das zweite Heft »Stimmen der Klage« bringt ebenfalls zehn Stücke, welche in das Vergangenheit weisen, aber einer besonderen Stimmung angehören. Der Inhalt des dritten Heftes ist durch die Ueberschrift »Fülle des Lebens« angedeutet. Das vierte und letzte Heft heisst »Bilder der Erinnerung«. Jedes enthält 10 Lieder, die ganze Sammlung also 40. Alle Stimmungen und Momente, welche dieser Volksstamm im Gesange verkörpert hat, finden sich darin durch einige Hauptstücke vertreten. Dass die moderne Fassung der Melodien, d. h. ihr Beharren in den Grenzen des Dur- und Mollgeschlechtes, dem Original keinen Abbruch thut, wird man bald bemerken. Obwohl nicht so rauh wie die schottischen und irischen Weisen, können sie sich ihnen doch dreist an die Seite stellen und machen mit ihnen vereint ein Ganzes aus. So ist es drüben auch immer aufgefasst, namentlich von den hervorragenden Dichtern, welche jede alte Schönheit auf fass

Gebiete des Liedergesanges zu neuer Blüthe zu bringen strebten, gleichviel ob sie in Irland, Schottland oder Wales gewachsen war.

In den »Balladen aus keltischen Bergen«, mit welchen der Herausgeber uns zuletzt beschenkte, haben wir gleichsam einen Rückblick auf das ganze Gebiet, durch welchen noch das, was vorhin im Einzelnen zu bemerken war, noch einmal kurz vorgeführt wird. Die »Ballade« war es hauptsächlich, mit welcher der englische Volksgesang (das Wort im weitesten Sinne genommen) im vorigen Jahrhundert unter uns zuerst bekannt und berühmt wurde. »Ballade« nannte man damals und viel früher in England auch alles, was in der Form des nationalen Liedes gehalten war, im Gegensatz zu den neuen Weisen, welche mit der ausländischen Bühnenmusik einströmten, namentlich mit der Oper. Man kann also wohl sagen, dass durch dieses Wort das Urenglische bezeichnet wird. Aber ist das Wort selber nicht ausländischen und verhältnissmässig neueren Ursprungs? Ein Beweis mehr, wie wenig auf derartige Ehrentitel zu geben ist, und wie sehr die verschiedenen Völker in der Kunst selbst da zusammen klingen, wo sie sich in trotziger Unabhängigkeit zu befinden meinen.

Der Inhalt dieses drei Hefte Balladen besteht zum grössten Theile aus irischen und schottischen Stücken; nur ein Gesang von allen ist wallisisch. Schottland und Irland sind eben reicher. Zusammen 19 Lieder. Es sind bedeutende, bleibend werthvolle Stücke unter ihnen, von denen man lernen kann, was ein gesungenes Lied ist; man vergleiche z. B. den »Irischen Flüchtling« im dritten Heft. Die Begleitungen sind von Herrn Prof. Stark ausgearbeitet und zwar mit einer, wie uns scheint, wunderbar Sparsam Vorgänger machen [illegible].

Der Herausgeber will uns noch zwei Sammlungen folgen lassen, welche die beiden grössten schottischen Liederdichter behandeln: Robert Burns und Walter Scott. Die erste ist als »Burns-Album« bereits erschienen; die andere über W. Scott haben wir noch zu erwarten. Sobald sie vorliegt, werden wir die Gelegenheit benutzen, nochmals auf einen Gegenstand zurück zu kommen, von welchem wir ersehen, dass er jetzt auch von deutschen Lesern nach seiner Bedeutung gewürdigt wird.

Suite (Praeludium, Air, Scherzo, Menuette, Gigue, Marcia) i canonform für tull Violiner komponerad af **Ludvig Norman.** Op. 26. Stockholm, Julius Bagge.

Die zweite Nummer eines neuen Verlages bildet dieses Opus eines geschickten Tonsetzers. In den letzten Jahren hatten wir eine Reihe neu erschienener Werke zu verzeichnen, welche in der Canonform gehalten waren; unter ihnen mehrere Compositionen für grosses Orchester. Hier ist nun dieselbe Form angewandt auf Violinduette, und wir gestehen, dass sie uns hierfür am passendsten scheint. Für Violin- und Gesangduette giebt es keine bessere Form, als der Canon, wenn man die Absicht hat, einen streng geschlossenen Kunstsatz zu liefern. Sobald mehr als zwei Stimmen oder Instrumente angewandt sind, verliert der Canon leicht an seiner Deutlichkeit. Norman's Suite in sechs Sätzen — deren Namen auf dem Titel angegeben sind — ist eine sehr gelungene Kunstarbeit, welche sich namentlich zur Uebung in Conservatorien werthvoll erweisen wird, und zur diesem Gründen geeignet ist auch in Deutschland beachtet zu werden.

Quartette für 2 Violinen, Viola und Violoncell von **Felix Mendelssohn-Bartholdy.** Partitur. Leipzig, Breitkopf und Härtel. (1877.) 309 Seiten Lex.-8. Pr. 6 M. n.

Sämmtliche vollständige Quartette (sechs an der Zahl) und einige Quartettsätze sind hier in einer bequemen, hübsch gedruckten Ausgabe vereinigt und für einen billigen Preis zu erlangen. Einer weiteren Anpreisung bedarf es nicht; die blosse Anzeige, dass eine solche Ausgabe da ist, wird den Liebhabern genügen; sie können nun auch die Quartett-Partituren ihres Mendelssohn im Zimmer oder im Concertsaal oder auf Reisen studiren ohne zum Pulte greifen zu müssen. Von den vier Sätzen Andante, Scherzo, Capriccio und Fuge, welche von S. 275 an mitgetheilt sind, stehen nur die beiden ersten als Theile eines unvollendeten Quartettes in näherem Zusammenhang; die Fuge stammt schon aus dem Jahre 1827 und ist mehr als ein Schulstück anzusehen; das Capriccio wurde 1843 geschrieben.

6 Lieder und Gesänge von Mendelssohn, für Zither bearbeitet von **Friedrich Gutmann.** Leipzig, Breitkopf und Härtel. obl. 4. Pr. M. 1,50.

Zu den vielen Arrangements dieser Werke ist hier ein weiteres gekommen — für Gesang mit Begleitung der Zither und damit »für die es nun angeht«. Oft kann man ja die ausgewählten beliebten Lieder zwei- und mitunter gar dreistimmig drein singen, was einen hübschen Gesellschaftsgesang abgiebt.

Notturnos von **F. Chopin,** für Violoncell mit Pianofortebegleitung bearbeitet von **C. Davidoff.** Pianoforte (Partitur) 53 Seiten. Violoncell 13 Seiten. Fol. Zus. 9 M. n.

Ouverturen für Orchester von **Felix Mendelssohn Bartholdy.** Arrangement für Pianoforte und Violine von **Friedrich Hermann.** Pianoforte (Partitur) 144 Seiten. Violine 44 Seiten. Fol. Zus. 16 M. n.

Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Beide Werke sind für ein Saiteninstrument mit Clavierbegleitung arrangirt; das erste ist nur eine Erweiterung, das andere als eine Zusammenziehung anzusehen, weil Chopin seine Nocturnes für Clavier, Mendelssohn seine Ouverturen für das volle Orchester schrieb. In der Behandlung bilden sie ebenfalls Gegensätze; denn Hermann's Violinstimme ist ziemlich einfach, wenn sie auch mitunter in den *fff*-Stellen bedenklich hoch aufsteigt; aber Herr Davidoff kehrt ungescheut den Virtuosen heraus, der nun, da er einmal den Bogen in der Hand hält, auch aus seiner Lage das Beste zu machen gedenkt, was sich machen lässt. Von einem tüchtigen Spieler vorgetragen, wird mit seinen Figuren beim Effecte zu erzielen. Beide Werke entsprechen ihrem Zwecke und werden das Publikum befriedigen.

Musikbericht aus Barmen.

(Jubiläum des städtischen Singvereins.)

Seit meinem letzten Bericht vom 24. Januar haben meine Mittheilungen leider eine mehrmonatliche Unterbrechung erfahren müssen; ich denke indessen, dass die Vorkommnisse der zweiten Hälfte unserer Saison des Interessanten genug geboten haben, um einer nachträglichen Aufnahme in Ihrer geschätzten Zeitung würdig zu sein.

Ich beginne mit dem fünften Abonnementconcert am 4. Febr., dessen Programm vorwiegend moderne, speciell französische und — zukünftlerische Züge zeigte. Angesichts der bewusst classischen Richtung unseres gebildeten Publikums überhaupt und unseres Musikdirectors Anton Krause insbesondere kann der Versuch, etwas mit weises Auswahl ein Pröbchen aus dem entgegengesetzten Lager vorzuführen, Missdeutungen nicht ausgesetzt werden; ein solcher Versuch

ist immer interessant und nützlich, wäre es auch nur, um der kleinen Fraction von Fortschrittslasten, die auch unsere Stadt birgt, und deren negative oder oppositionelle Wirksamkeit gegen den Schlendrian schützt, gerecht zu werden, oder auch um der überwiegenden Mehrheit unsere alten Meister nur desto theurer zu machen. Wir hörten also einen Vertreter der Programm-Musik, und noch lange nicht den schlechtesten, Hector Berlioz und zwar dessen Symphonie »Harold in Italien« mit obligater Bratsche. Dass Berlioz ein geistreicher Musiker war, der sich vortrefflich auf orchestrale Klangcombinationen von schönster Wirkung verstand, und auch an Erfindungsreichthum seine anspruchsvolleren Nachfolger und Nachbeter weit überragte, ist keine Frage. Aber er sündigte am Principe der Musik, weil er ihr Dinge zumuthete, die sie nicht leisten kann und nicht leisten soll. Auch in unserer Symphonie geht über allerlei interessanten Ausschweifungen, über dem Spiel mit Motiven, über dem ohnmächtigen Versuch, Personen in gewissen Situationen zu malen, die eigentliche musikalische Erfindung verloren — und damit auch die Form als Vorbedingung jeder organischen Kunstbildung. Berlioz wird bezüglich der äusseren Schwierigkeiten seiner Werke nicht mit Unrecht der Chopin des Orchesters genannt; unter Berücksichtigung dieses Umstandes kann ich die Art der Wiedergabe durch unser Orchester nur eine vortreffliche nennen. Die Solo-Bratsche spielte Herr Leander Fumm aus Elberfeld. Eine zweite Berliozsche Composition, »Die Flucht nach Egypten« für Chor und Orchester, vermochte ihrer unerhörten musikalischen Dürftigkeit wegen nicht einmal vorübergehendes Interesse zu erwecken; die lang ausgesponnene Introduction über ein kleines Thema in Moll mit erniedrigter siebenter Stufe (also ohne Leitton) ist von einschläfernder Langweiligkeit; die alten Kirchentonarten wollen etwas eleganter verarbeitet sein. Allgemeines Aufsehen erregte dagegen in demselben Concert ein anderer, glücklicherweise noch lebend unter uns wirkender Sohn des Südens, der spanische Violinkünstler Pablo de Sarasate, welcher von Bruch's bekanntem schönen Violin-Concert und von kleineren Sol. (Fantasie aus Gounod's »Faust«, Nocturne von Chopin und Phantasie über ein russisches Volkslied von Wieniawski) vortrug. Die diesem Künstler gegebene Bezeichnung »Hexenmeister auf der Violine« trifft durchaus nicht das Wesen dieses merkwürdigen, wenn erst seit einem Jahre in Deutschland auftauchenden glänzenden Gestirns. Schade wenn er nur ein Hexenmeister wäre! Sarasate ist ein echter Künstler durch und durch, der die lebhafte Gluth des Südländers durchweg innerhalb der durch die Kunst gezogenen Schranken zu halten weiss. Neben einer grossartigen technischen Meisterschaft erfreut uns ein Ton von markiger und sonorer Fülle, ein überall edler Vortrag und ein verständnissvolles Eingehen auf den Geist der Composition, wie dies namentlich in dem Concert von Max Bruch hervortrat. Mendelssohn's Ouverture zu »Ruy Blas« bildete den Eingang dieses interessanten Concerts.

Den Glanzpunkt der Saison bildete die zweitägige Feier des 25jährigen Jubiläums unseres Städtischen Singvereins. Sie waren so freundlich, in einer der letzten Nummern Ihres Blattes der Festschrift zu gedenken, welche bei dieser Gelegenheit hier erschienen ist und in welcher gezeigt war, aus wie kleinen Anfängen dieser Verein unter treuer Pflege tüchtiger Directoren, namentlich unseres jetzigen Musikdirectors Anton Krause, bis zu seiner gegenwärtigen Höhe herangewachsen ist. (Ueber Ihre bei Besprechung der Broschüre angeregten Fragen betreffs Uebernahme von Garantien seitens der Stadtverwaltungen, welche das Bestehen musikalischer Institute sicher stellen sollen, werden Sie mir, wie ich hoffe, zu gelegener Zeit ein Wort der Erwiderung gestatten.) Unbestritten zählt der Städtische Singverein heute zu den besten Chorvereinen im Lande und überwältigt die schwierigsten Aufgaben, die an Chorvereine gestellt werden. Der Schwerpunkt der hiesigen musikalischen Interessen und Leistungen ruht, einer gesunden Tradition gemäss und bei den schwierigen Orchesterverhältnissen im Chor, welcher in allen seinen Theilen auf Freiwilligkeit gegründet, aus den musikalisch gebildetsten Kreisen unserer Stadt, nach vorhergegangener Prüfung durch den Director, sich immer durch neu hinzuströmende frische Kräfte ergänzt und erweitert. So war dabei natürlich, dass bei der musikalischen Festfeier der Chor den obersten Rang innahm; sollte er doch gleichsam ein öffentliches Examen ablegen über den Grad der Leistungsfähigkeit, den er sich errungen. Kein grosses Chorwerk war aber gerade hierfür geeigneter als jener stolzeste Adelsbrief für deutschen Geist und deutsche Tonkunst allen übrigen Nationen unerreichbar — die H moll-Messe von Bach, welche das Programm des ersten Tages bildete. Schon 1872 und 1873 war diese Messe hier gemacht worden, aber die diesmalige Aufführung war entschieden der Glanzpunkt aller bisherigen Leistungen, eine künstlerische That im vollsten Sinne des Worts. Ein 210 Köpfe zählender Sängerchor hatte die technischen Schwierigkeiten dieser grossartigen Chöre so vollständig überwunden, dass ich nur noch auf die Schönheit des Stimmklangs und auf die höchst gelungene Ausfeilung im Einzelnen hinzuweisen brauche. Das Anschwellen und Niedergehen der Tonmassen und ein reicher, der Natur der Chöre abgelauschter Tempowechsel liessen Manches in einem ganz neuen Lichte erscheinen. Zum Schluss lohnte das zahlreiche von nah und fern herbeigeströmte Publikum den trefflichen Chor und seinen Meister, Anton Krause, mit jubelndem Beifall. Auch die Solisten (Frl. Hanna Otto aus Berlin, Fräul. Amalie Kling aus Berlin, die Herren L. Bletzacher aus Hannover und Professor Carl Schneider aus Cöln) waren mit Erfolg bemüht, ihre Arien bestens zur Geltung zu bringen; die Orgel spielte Herr Gust. Ewald von Braunschweig, die Solo-Violine Herr Franz Kalau von hier.

Der zweite Festtag, am 11. März, brachte ein gemischtes Programm. Zunächst bot sich den eingeladenen Solisten Gelegenheit (nach Art des dritten Tags unserer niederrh. Musikfeste), mit Einzelleistungen je nach ihrer besondern Individualität hervorzutreten. So war der jetzige Königl. Musikdirector Schornstein aus unserer Schwesterstadt Elberfeld, der 43 Jahre lang Musikdirector in Barmen gewesen war, zur Leitung des ersten Theils dieses Concerts berufen worden, hatte aber diese Ehre abgelehnt, so dass Krause wieder selbst das Dirigentenpult betreten musste, um mit Weber's »Jubel-Ouverture« das Festconcert zu eröffnen. Dagegen hatte Kapellmeister Carl Reinecke von Leipzig, der Nachfolger Schornstein's und Vorgänger Krause's in der Leitung unseres Concertwesens, bereitwilligst der Einladung des Comités zur Mitwirkung entsprochen; er übernahm zunächst, abwechselnd mit dem Adolph von Aaron, die Begleitung der Arien und Lieder, welche der Ouverture folgten. Aus dem Wettstreit der vier oben genannten Gesangssolisten ging Frl. Amalie Kling als Sieger hervor; ihre beiden Lieder »Wie bist du meine Königin« von Brahms und »Der Aggerjahi« von Schumann waren in jeder Hinsicht Kunstleistungen, nicht minder die Lotti'sche Arie »Ja, ihr sprecht nur«. Ihr am nächsten kam Frl. Otto mit ihrem leicht und hell erklingenden, dabei vortrefflich geschulten Sopran, nur dass sie leider die freudige Zustimmung der Hörer, welche sie sich mit den beiden ersten Liedern »Das erste Veilchen« von Mendelssohn und »Wiegenlied« von Brahms zu erringen wusste, durch das dritte Lied »Keine Sorg' um den Weg« von Raff bedeutend abschwächte, nicht des Vortrags wegen, welcher durchaus tadellos war, sondern des Liedes selber wegen, welches missfiel und missfallen musste. Herr Bletzacher, ein alter bewährter Freund unseres Instituts,

war diesmal weniger disponirt, wahrscheinlich in Folge einer Erkältung; sein »Frühlingslied« von Schubert und »Jagdlied« von Mendelssohn kamen nicht recht zur Geltung. Besser erging es Herrn Prof. Schneider, dessen ehemals so herrliches Organ noch immer Reste des alten Glanzes zeigt, dessen künstlerische Erfassung und Wiedergabe des Vorzutragenden auch heute noch die Erinnerung an seinen ehemaligen Ruhm wach ruft; er sang die Arie aus Jephta »Deep, deep deep«, and »Waft her angels« im Stile reinster Poesie. Kapellmeister Reinecke, der mit stürmischem Applaus und Orchestertusch empfangen wurde, betrat nun das Podium, um sich seinen früheren Mitbürgern in seiner zwiefachen Eigenschaft, als Pianist und Componist, darzustellen. Das vorgetragene eigene Compositum — ein Clavierconcert mit Orchesterbegleitung — legte wiederum Zeugniss ab, wie der nach Form und Inhalt classischen Richtung, der Reinecke sein Lebelang treu geblieben ist. Instrumentirung und Anlage sind meisterhaft, die Motive, wenn auch nicht von überraschender Originalität, so doch kunstvoll verarbeitet. Auch Reinecke's Spiel kennzeichnete den tüchtigen Künstler; es ist ohne moderne Effecthascherei, technisch und geistig durchgebildet. Das von Reinecke für Clavier übertragene Larghetto aus Mozart's Krönungsmarsch und der zweihändig arrangirte »Sprunghrunnen« aus Schumann's vierhändigen Clavierstücken wurden mit feinem Geschmack und mit tüchtiger technischer Bravour wiedergegeben und zeigten die Vielseitigkeit des Künstlers.

Noch einmal sammelte Krause seine Schaaren, da die Neunte Symphonie den Schluss des musikalischen Theiles des Festes bilden sollte. Jetzt suchte sich auch das Stiefkind unseres Concertwesens — das Orchester — auf die Höhe des Festes emporzuschwingen; es hatte wacker vorgearbeitet und geübt, so dass eine Leistung zu Stande kam, vor der auch die anwesenden auswärtigen Musiker ihre Achtung bezeugen mussten. Noch einmal zeigte sich der Chor in der Freuden-Ode auf einer Höhe der Schlagfertigkeit, welche auch die der menschlichen Stimme so wenig angepassten Partien dieses Werkes voll und schön zur Erscheinung brachte. Auch das gefährliche Soloquartett ging ohne Unglück vorüber, und als der letzte Ton verklungen war, konnte Musikdirector Krause und sein Chor mit Stolz und Befriedigung auf zwei Festtage zurückblicken, welche immer als Ehrentage in den Annalen unserer Musikgeschichte verzeichnet stehen werden.

Der musikalischen Festfeier folgte ein grosses Bouquet, dem auch eine grosse Zahl namhafter auswärtiger Gäste beiwohnte, unter ihnen der jetzige Unterstaatssecretär im Ministerium des Innern, damalige Regierungspräsident Bitter, der bekannte Verfasser einer compilatorisch gehaltenen Bach-Biographie. Unter den vielen Reden, die meist nur locales Interesse haben, möchte die des Herrn Bitter vielleicht auch in weiteren Kreisen interessiren, weshalb ich sie im Auszuge mittheile. Redner dankte zunächst dem Vorstande für die Einladung und fuhr dann fort: »Ich habe ein warmes Herz für die Kunst und für die Entwickelung aller der Interessen und Bestrebungen, in welchen die Frische und das Leben der Gegenwart pulsirt und in Bezug auf welche die Stadt Barmen nicht in letzter Reihe steht. Die H moll-Messe ist hier in unvergleichlicher Weise ausgeführt worden; ich habe eine immer Aufführung beigewohnt, die nur entfernt das geistigen ... die von frischem Schwung und warmer Begeisterung getragen war, gleichgekommen. In Bayreuth ist im letzten Sommer das Wort gefallen: »Wenn Sie wollen, so haben Sie eine deutsche Kunst«. Wenn der Urheber desselben gestern die H moll-Messe Bach's, welche dieser geniale Mann schon 1747 geschaffen, — wenn er heute die Neunte Symphonie von Beethoven, das Larghetto von Mozart gehört hätte, dann würde er sich vielleicht erinnert haben, dass hier vor 100 Jahren eine deutsche Kunst existirt, welche unser Stolz, unsere Ehre und Freude ist. Händel, Bach, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Schumann, Brahms und die Männer, die neben mir sitzen [Hiller, Reinecke], haben ihren Stempel der Kunst aufgedrückt — das nicht erst in Bayreuth zu Hause ist. Alle diese Componisten haben auch dem Südlichen Singvereine ihren Stempel aufgedrückt und demselben ist nicht anzunehmen, dass die deutsche Kunst erst jetzt gegründet ist. Ihr Verein hat stets die Würde das Edle, die Schönheit, die die alten Meister ihm gegeben, hochgehalten und das Neue nicht verworfen, wenn es schön und edel ist. Erheben Sie mit mir Ihr Glas auf die deutsche Kunst, die nicht eine neue, sondern die alte ist, auf ihre Heroen und Alle, die sich um sie verdient gemacht haben.«

Am 24. März hatten wir unser letztes, achtes Abonnementconcert. Als Solist fungirte der Violinvirtuose Herr Concertmeister Rich. Barth aus Münster; er spielte das siebente Violinconcert von Spohr (E moll) und mehrere kleinere Sätze und fand allgemeinen Beifall. Herr Barth scheint sich durch die in Folge einer Verletzung der Hand ihm aufgenöthigte Bogenführung mit der linken Hand nicht im Geringsten beengt zu fühlen; sein Spiel ist technisch sauber und durch Wohllaut und Wärme des Tones ausgezeichnet. Da der Chor der Ruhe bedurfte — er betheiligte sich nur mit Schumann's »Zigeunerleben« an diesem Concert — hatte Musikdirector Krause die Zeit der Proben ausgiebiger als gewöhnlich dem Orchester widmen können. Schade, dass in der Regel die Zeit für die Vorproben beim Orchester so karg bemessen ist; was geleistet werden kann, auch mit unseren Orchesterkräften, zeigte sich wieder in diesem Concert. Die achte Symphonie von Beethoven gelang prächtig und bildete einen höchst würdigen Abschluss unserer Saison.

Wie Sie wissen, hat die Concertgesellschaft vor mehreren Jahren eine Pensionskasse für die hiesige Musikdirectorstelle gegründet, welcher statutengemäss, neben anderen Einnahmen, auch der Ertrag eines alljährlich zu veranstaltenden Extraconcertes zufliessen muss. Dieses Concert konnte aus localen Gründen erst am 4. Juni stattfinden, leider, was den Besuch betrifft, wesentlich beeinträchtigt durch die vorgerückte warme Saison. Trotzdem war Alles sorgsam vorbereitet mit der Treue, die auch in kleinen Dingen walten soll. Der instrumentale Theil bestand aus zwei Perlen Beethoven'scher Kammermusik: dem Quintett in Es für Clavier und Blasinstrumente und dem grossen Septett. Beide Werke wurden von hiesigen und Elberfelder Künstlern in vortrefflichem Zusammenspiel ausgeführt. Der Chor sang a capella drei sehr stimmungsvolle Lieder von Schumann »Der Schmied«, »Der Sänger« und »Sommerlied« sehr sauber und mit feiner Tonheilung. Sodann machten wir die Bekanntschaft einer jungen Sopranistin, Frl. Margarethe Wohlers aus Cöln, welche hier zum ersten Mal in einem öffentlichen Concert auftrat und zwar mit den drei Liedern »Mutter und Kind« von Hiller, »Die Post« von Schubert und »Ich muss nun einmal singen« von Taubert; ausserdem wirkte sie mit dem Chor und der Orgel zusammen in Mendelssohn's Hymne »Hör mein Bitten«. Fräulein Wohlers hat hier grossen Erfolg gehabt und das mit Recht; technische Begabung und ein vortreffliches stimmliches Material eröffnen der Sängerin bei fortgesetztem Verfolgen der bisherigen gesunden Bahn eine sehr erfreuliche Zukunft.

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Prän. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 27. Juni 1877. Nr. 26. XII. Jahrgang.

Inhalt: Die erste Periode der Hamburger Oper von 1678 bis 1681 (Fortsetzung). — Kritische Briefe an Band 3. — Anzeigen und Beurtheilungen (Verschiedenes von Fr. Schirmer; Kudorff's Orchester-Variationen Op. 20; Friedrich Wieck, ... herausgegeben von Marie Wieck und Louis Grosser). — Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Aufforderung zur Subscription.

Mit dieser Nummer schliesst das zweite Quartal der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Ich ersuche die geehrten Abonnenten, die nicht schon auf den ganzen Jahrgang abonnirt haben, ihre Bestellungen auf das dritte Quartal rechtzeitig aufgeben zu wollen. J. Rieter-Biedermann.

Die erste Periode der Hamburger Oper von 1678 bis 1681.

(Fortsetzung.)

Ueber das eigentliche Stück, die Oper Orontes, können wir uns kurz fassen. Es ist eine heroische Liebesgeschichte, wie die meisten folgenden. Nach einigem Tumult und Wehrstand kommt ein glücklicher Ausgang und »Alle« machen den Beschluss:

So lasset die Hoffnung verliebete Seelen
Nicht ewiglich quälen
Freund' hoffet, ertragt,
Die Amor jetzt plagt
Er wird euch nach traurigen Zähren
Mit steigem Lachen erquicken
Ermuntert die Hoffnung verliebete Seelen
Nicht ewiglich quälen

Die Götter der Ober- und Unterwelt bemühen sich auch um das Paar, treten aber mit den Menschen nicht in nähere Berührung, sind daher wesentlich nur zur Decoration da.

Das meiste ist auch hier in der strophischen Liedform und manches klingt recht hübsch, kann sich mit den Liedern die noch heute auf der Bühne sind, wohl messen. Ein sehr beliebtes Stück wurde das Trinklied des Mohren Fatima

Es war der von Amor mir gesagt
Weil du mich fortan so grausam geplaget
Was sollte das Quälen?
Ich will mir erwählen
Dem edlen Wein
Ergeben zu sein. (II. Sc. 10.)

Daneben tritt eine andere poetische Form auf, für welche ich meine frühere Bezeichnung »Rondostrophe« beibehalte, da Reinhold dieselbe mehrfach von Anderen adoptirt zu sein scheint. Hier ist aber noch nicht die ausgebildete Gestalt dieser Strophe aus zwei fast gleichviel Zeilen Hälften vorhanden, sondern erst der schlichtere Anfang dazu, weil nur einige Zeilen wiederholt werden. Die Wiederholung aus der ersten Zeile, wie sie so vielfach in späteren Arioso vorkam, haben wir in Bericht's Gesang

Es kann nicht sein
Dass von dem Heuchelschein
Mein Herze sei besessen
Dieweil ich nicht
Dich meiner Augen Licht
Grontes kann vergessen.
O meine Sonne
Und Herzens Wonne!
Du bist allein,
Dem ich mein Leben
Ganz hab ergeben
Es kann nicht sein! (I. Sc. 1.)

Zwei Rondorien haben wie anderes ihren Liedes poetisch auszumalen:

Komm, ach komm, o süsser Tod!
O du Port und Ziel der Noth!
Die mich jetzt so plagt und quälet
Weil mein Hoffen wird zu Spott
Als ich lebend schon entseelet.
Komm, du Port und Ziel der Noth
Komm, ach komm, o süsser Tod! (II. Sc. 7.)

Diese Form, die Winterfeld (Evangel. Kirchengesang III. 41) als bei der geistlichen Oper Eugenia v. J. 1688 häufiger vorkommend bezeichnet, war also schon von dem zweiten Werke an im Gebrauch.

3. Der glückselig steigende Sejanus. In einem Sing-Spiel vorgestellet. (... Vorwort, Prolog und 3 Acte, 6 Verwandlungen, 28 Scenen ... in der Handschrift.)

Dem Christian Richter den Text nach einem italienischen (von Nicolas Minato gedichteten) Stücke bearbeitete, haben wir schon oben gefühlt. Die poetische Behandlung ist der des vorigen Stückes ziemlich gleich, nur hat das Recitativ durch bessere Rhythmik eine vollkommenere Gestalt erhalten, wodurch sich auch die ariose Form hob. Vielleicht haben wir hierin einen Einfluss des neuen Componisten Strunck zu erblicken der mit Italien genau bekannt war, viel mehr als sein Vorgänger Theile; doch lässt sich bei dem Mangel der Musik hierüber nichts entscheiden. Wir halten uns daher an den blossen

Thatsache, dass die Hamburgische deutsche Oper mit jedem neuen Schritte mehr in den Weg der modernen Italienischen Formen einlenkte. Was noch im vorigen Stücke als Recitativ so geschrieben war wie die Rede in einem gesprochenen Drama, ist hier schon voll musikalischer Rhythmen. Z. B.

Germanicus Untreues Glück, wie magst du doch so scherzen?

Was ich nicht schaue kann,
Das hietest du mir an
Und schaue chalet an dem angefüllten Herzen
Ja, dem sich meine Seele
Nun deste ärger quäle
So zeigst du mir das Sonnenlicht
Und blendest doch dabei mein Angesicht
(I Sc. 01.)

Wo das Recitativ in solcher Gestalt erscheint, treten die strophischen Lieder zurück, die auch von jetzt an immer kürzer werden. Hier findet sich kein einziges *Lied* mehr aus drei Strophen, die meisten haben nur zwei, und die knappen Rhythmen klingen sich ebenfalls als etwas Neues an. Therese singt:

Schattigte Wälder
Liebliche *Felder*
Werden mich künftig recht innig erquicken
Unter den Bronen
Sitzen und wohnen
Pflegt die Liebe stets unter zu trucken (III, 00.)

Sieben *Lieder* haben den Rundreim, könnten also Arien genannt werden. Sie sind hier, wie schon in Nr. 3, dem Hauptpaare oder doch dem Ausdruck besonders zarter Empfindungen angepasst, woraus am besten die Werthschätzung erhellt, welche man ihnen zu Theil werden liess. Die Zeilenwiederholung wurde auch mitunter in mehrere Strophen verflochten:

1

Luna und *Germanicus* Die Sterne lassen's nicht
Ihr schädliches Beschliessen
Und soll es auch der tapfren Tugend
Und ungeschwächten Jugend
Gesch auch so sehr verdriessen
Ihr Rathschluss der geschicht!

2

Ihr Rathschluss der geschicht!
Sie hören kein Beklagen
Denn man sie könnte noch ermuntern,
Dann kann nichts nicht dienen
Es bleibt so wie sie sagen
Die Sterne lassen's nicht (I 7.)

Als ein anderes Beispiel der Versification stehe hier ein Lied des Germanicus:

O widriges Glücke!
willst du mich stets quälen
    schnellen?
so muss ich's ertragen
    und sagen
es wird sich ja enden
    und wenden
in künftiger Zeit
mein Jammer und Leid! (I, 00.)

und ein Chor der Soldaten:

Er lebe! er lebe der tapfre Sejan!
Es komme kein Unfall ihm an
Er kriege
und siege
Er schlage
und jage
den flüchtigen Feind
bis dass er als Sieger im Lorbeer erscheint
(I 0.)

Sejan ist des Tiberius Günstling, Unheilstifter ganz in bekannter Operaweise. Das ergänzende Gegenstück folgte auch noch in diesem Jahre

4. Der unglücklich fallende Sejanus, vorgestellet in einem Sing-Spiel M. 32. in 8. Vorwort und 8 Acte. 3 Verwandlungen, 2 Ballete. 47 Arien, 1 in der Rundstrophe

Diese Oper, welche den ersten Jahrlauf beschloss, bedarf nach dem obigen Bemerkten keiner näheren Besprechung.

Das zweite Jahr fing wieder geistlich an

5. Der wol und beständig liebende Michal, oder der siegende und fliehende David. In einem Sing-Spiel vorgestellet. 34 Bl. in 4. 3 Acte. 8 Verwandlungen. 2 Ballete. Etwa 31 Arien, 8 in der Rundstrophe.

In Kapellmeister *Franck* trat hiermit ein neuer Componist hervor, der erste welcher für die Hamburgische Bühne Bedeutung erlangte und von dessen Musik etwas erhalten ist; dem poetischen Genossen war der Prediger *H. Elmenhorst* (Moller, Cimbria St. II 023.)

Dieses Stück ist von Nr. 3 und 4 sehr abweichend durch die wieder hervor tretende liedstrophische Behandlung, welche sich häufig zu mehr Breite von 6 bis 7 Versen ausdehnt. Schon hierdurch würde sich der Text als ein deutsches Original kennzeichnen, wenn auch der Verfasser zufällig unbekannt geblieben wäre. Man warf sich hierbei wieder auf das einzige Feld, welches die Deutschen im gewissen Sinne wohl ihr eigen nennen konnten, da sie es seit beinahe 200 Jahren am ausschliesslichsten und eingreifendsten bearbeitet hatten, auf das biblische. An der Kraft, diese geistlichen Stoffe zu einer bedeutenden Kunstgestalt durchzubilden, mangelte es damals freilich gänzlich; wer das Werke zu diesem Zwecke durchsucht, der könnte die Mühe sparen. Das Lehrreiche bei ihnen liegt vielmehr nur in dem, was sie nicht leisten aber andeuten. Die Poesie überrumpelte unsere Bühne deshalb bald so gänzlich und brachte uns in eine fast schimpfliche so genannte Abhängigkeit, weil wir nur nahmen ohne geben zu können. Auch auf dem Gebiete der Kunst steht nur derjenige geachtet und selbständig da, welcher im Stande ist, fremde Waare gegen eigne ein- und umzutauschen; das blosse Borgen macht abhängig und arm. Wer aber würde damals geneigt gewesen sein, Sachen einzutauschen die erst nach 80 und mehr Jahren ihre rechte Kunstgestalt erhielten? Durch diese Hindeutung soll eine Vollendung in kurzer Zeit ist der gegenwärtige Text interessant und lehrreich.

Ausser der »Fama« hat der Poet noch ein ganzes Heer sinnbildlicher Gestalten in sein Spiel »aufgenommen«: »Gottseligkeit, Tugend, Misstrauen, Hoffart, Missträume, Zorn, Eigennutz, Falschheit, Melancholei, Fantasei«. Von dieser Gesellschaft hat der boshafte, die Mehrzahl bildende Theil zu Anfang des zweiten dem ein Gespräch über und gegen David, welches in einer Chorstrophe gemeinsam beschlossen wird. Die »Fantasei« hat im vierten Act zu thun; es heisst nämlich: »Michal und ihre Frauen — Thamar — entschlafen unter einer sanften Musik, indessen erscheinet die Fantasei in einer dunkeln Wolken, Träume zu lassen«. Es geschieht, der Michal wegen, die erwachend spricht:

Was ist dies?
Däuchte mich doch, dass ein Habicht kam geflogen
Und mir eben Tauh aus meinem Schoosse entriss
Das ich mir zur Lust erzogen
Ich kann nirgends ruhn
Was soll ich thun? (IV 2.)

Echo, ebenfalls eine leibhafte Person, neckt sie mit Antworten.

Zu Anfang des fünften Actes hat »Weltscheider ihre Privatbetrachtung, »dunkle Höhle und volle Nacht« umgeben sie. Dann zum Schluss »Die Tugend tritt auf, treibet die sechs Laster, deren in der andern Abhandlung (so wird der Act genannt) gedacht, die Hände auf den Rücken gebunden und mit Ketten belegt, vor sich her und peitschet dieselben, sprechend:

1

Du scheidest aus, du lasterhafte Brut,
Die nichts als nur zum Schaden thut.
Zur Höle fort, den frommen Seelen Plagen
Erleide nun der Tugend strenges Schlagen.
[s o w. 4 Strophen.]

Die Gottseligkeit erscheinet in einer Wolken, und machen die meiste Personen des Spiels den Chorum, zu welchem sie sich »Tugend« und »Gottseligkeit« so angefasset werden.

Frohlocket mit Händen, weil Gott es gehöret!
Wer gläubet und duldet, wird letzlich beehret.

Sie singen darauf vereint drei Strophen, von denen die letzte lautet:

Sehet unsern David an, der seinem Gott wohl kannt,
Wie sehr ihn Saul verfolgt, doch wächset er und grünet.
Dass Michal treues Herz und Liebe-Bestand gleit
Ist ihm ein guter Schatz in seiner Lebenszeit.
Als Daniel dem Höchsten vertraut und bekennet,
Wird Michal mit Freuden beständig genennet.
Froh gehet mit Händen, die diesen gehöret!
Beständige Michal wird rühmlich beehret.

So spielen diese allegorischen Gestalten hier neben und über den menschlichen Personen in ihrer Weise dieselbe Geschichte mit. Eine solche Zwiespältigkeit zeigt am besten, dass ein Ding noch in den Anlagen liegt, und es fragt sich nur, ob in weiterer Entwicklung als Ganzes daraus hervorgehen konnte oder ob hier Unvereinbares zusammen gebracht war. Man hat Grund das erstere anzunehmen, nur war die Form des späteren Ganzen nicht mehr die eines bühnenmässigen Singspiels. Wir denken hierbei an Händel's Oratorium Saul vom Jahre 1738, welches ebenfalls wirkliche und allegorische Gestalten enthält, aber letztere in jener Idealität, die nur der oratorischen Musik eigen ist. Mit Elmenhorst gleichzeitig schrieb der Engländer Cowley sein Epos von Saul, welches eine Anregung für Händel's Text wurde. Was damals in Epos und Oper auseinanderging, das vereinigte später das Oratorium.

Das Stück ist wegen dieser allegorischen Zwischenscenen weit mehr aus Handlung entblöst und lyrischen gehalten, als die vier vorher gegangenen Texte. In seiner Art ist es nicht schlecht, abgesehen von den langen Reden, und die Composition desselben gerieth um so besser, weil Franck ein bedeutender Tonsetzer war, der sich mit seinem Dichter sehr gut verstand. Elmenhorst arbeitete ihm auch musikalischen in die Hände, nicht nur in Worten und Vorstellungen, die sich bequem der Musik fügen, sondern auch in der Anordnung grösserer Scenen. Als Beispiel davon wollen stehen hier der Chor der Hirten und Hirtinnen, die sich wegen der Freudenruh erfreuen und ihr vergnügtes Leben rühmende, welcher den ersten Act beschliesst.

Ein Hirte. Doch hat sie ihn dort daheim
Den Schalen Raum
Den Frieden uns hierwieder bracht.
Wenn alle bei dem Hohlast schlafen,
Wenn sicht man bei den Schafen
Auch wohl bei seinen Falschen Grünen
Er an Uhen seine Macht

Uns gesehen schon
Es werden unsere Heerden
Gemästet werden
So kommt der Fried durch Jesse Sohn
Auf! lasst uns unser glücklich Leben
Erheben
Mit unserer Stimm!

1

à 4
[vier Stimmen.]
Recht glücklich mag genennet werden
Der, deme Muth vergnüget lebt,
Sich nicht versenkt zum Staub der Erden
Nicht noch sich gar zu hoch erhebt;
Das Sterben weder wünscht noch hofft,
Jedoch nicht fürchtet das Erblassen
Dem nichts kömmt seltsam, nichts zu oft,
In allen Dingen sich kann fassen.

2

à 4
Wie quält sich Mancher mit den Ehren!
Und Mancher trifft Verachtungs-Gram;
Der wünschet All sein Geld zu lehren,
Ein andrer sucht mit Silbern Ruhm
Wer nur begehret Würd und Amt
Und sich in Staatsgeschäfte menget
Wer jedem schmeichelt, viel verdammt
Ist weit vom wahren Ruh verdränget.

3

à 2
[zwei andere Stimmen.]
Aufrichtig und sein sagen bleiben
Den Lasten Schandflecken weit entfliehn,
In's Tugendbuch sein Thun einschreiben,
Am Heuchler-Joche nur nicht ziehn
Nichts schlucken noch verschlagen mehr
Als was zur Leibesnahrung zählet
Bezieret und vergnüget sehr
Hilft wider Unruh und beschützet.

4

à 4
Wir dürfen nicht Bauch, Bühl und Hecken,
Nicht Schild noch Spiess, noch blankes Schwert,
Uns für Gefährden zu verstecken:
Vergnügung hält uns unversehrt
Uns stürzt nicht grosser Leute Fall,
Noch eines losen Schmeichlers Kräften
Befördert unsern Unglücksfall
Die Unschuld giebt uns feste Waffen.

5

à 4
Sobald der Morgenlicht erschimmert,
Verlassen wir mit Lust das Bett
Wenn der Bürger'gen seufzt und wimmert,
Den Staatsknecht prangt in güldner Kett,
So nährt uns Brot, Bir, Milch und Ren,
Die Sonne mag uns frei bescheinen
Wir danken Gott vor Ueberfluss
Und dürfen nicht um Mangel weinen.

6

à 4
Vergnügtes Leben, das wir führen!
Wir essen wenn der Hunger will
Wir thun nur was uns mag gebühren
Wir reden und sind wieder still
Wir kaufen uns nicht Purpur-Tuch
Und fahren nicht in bunten Wagen
Berufswerk Sorgen auch um Buch
Kann uns die lange Weil verjagen

7

à 4
Wir schlafen unterm freien Himmel
Auch in der Hütten sanft im Stroh

Uns lockt nicht Trommel, Pfeif, Gewimmel!
Bei Sonn' und Regen glaubt' froh
Was heut hat viel und morgen misst
Steht allein es als fremde Gaben
Weil das recht wohl vergnüget ist
Was Gott und wie Gott giebt, kann haben.

Hier ist freilich weit entfernt von der schönen Poesie des Hirtenlebens versetzt zum mindesten in einen ganz gemeinen Schafstall; aber wenn sich durch dergleichen abstossen lässt, dem muss diesen Producten Uberhaupt gleich nahen. Für den Zweck, zu welchem wir dieses Beispiel anführen, ist es übrigens gleichgültig, ob die Worte etwas mehr oder weniger poetisch klingen. Die Anlage einer breiteren chormässigen Gesangsscene ist hier angemessen, und dadurch wird man aus den italienischen Opernweisen ab, freilich ohne die Kraft zu besitzen das, was erstrebt wurde, mustergültig zu gestalten.

(Fortsetzung folgt.)

Kritische Briefe
an eine Dame.

I.

Sie wünschen, verehrte Freundin, dass ich Ihnen mehr über Musik schreibe. Das ist leicht gesagt, doch nicht so leicht gethan. Wer den ganzen Tag über in Musik gedacht und gelebt hat, der plaudert gern auch einmal von etwas Anderm; das hat manchmal geradezu das Bedürfniss, es zu thun. Abwechselung müssen wir haben; so bewahrt uns vor Einseitigkeit und Erschlaffung, machten wie sie auch im Nichtsthun ... behaglichen Jahren dolce far niente mit der brennenden Cigarre im Munde und einer Tasse Mokka oder Thee auf dem Tische. Ironisch benennen Sie dann mein letzten Brief sehr nett gewesen sei. Allerdings spielte meine Lieblingsblume, die Rose, eine Hauptrolle darin. Aber sprach ich nicht auch von der Nachtigallen, wie herrlich sie um mich herum schlagen, von der Drossel, dem Hänfling und von anderen gefiederten Sängern bis auf den Proletarier Sperling general, herab? Sagte ich Ihnen nicht auch von dem Gesumme und Gesause der Käfer, vom leisen Säuseln und Wehen des Windes in den Wipfeln der Bäume? Versetzen Sie sich in dies Ensemble, öffnen Sie in der rechten Weise Ohr und Herz und die schönsten Melodien und Harmonien werden ... Sie erwarten die Natur, das schöne Land, ihre Frühling in seiner Blüthenpracht, festlich in ein üppiges Grün gekleidet. Das alles geht dabei wie am Schnürchen; kein Dichter braucht's nicht zu dirigiren, die Natur ist ihr eigener Kapellmeister. Und da sagen Sie noch, dass ich nichts von Musik geschrieben? Doch ich verstehe, was Sie eigentlich wollen. Gut denn! Ich will es, und ich kann Ihren Wunsch erfüllen und thue es um so lieber, als Sie stets eine gewissenhafte und fleissige und — werden Sie aber nicht roth darauf — begabte Schülerin waren. Möchten alle Dilettanten und Dilettantinnen so tüchtige Studien in der musikalischen Disciplin machen wie Sie, dann wollten wir bald ein gut Stück Weges vorwärts und aus so manchem Schlamme herauskommen. In der Regel aber gehen sie nur darauf aus, »hübsch« Clavier spielen oder singen zu lernen, um gelegentlich glänzen und sich interessant zu können; ein tieferes Verständniss für Musik zu gewinnen liegt ihnen fern. Die musikalische Bildung wird so oberflächlich betrieben; in Folge dessen fehlt es an Urtheilsfähigkeit und so kann sich das Unbedeutende, Flache und Verwerfliche in der Musik bequem breit machen. Vom Dilettantismus wird es getragen, ich will nicht sagen ausschliesslich, denn wir haben auch den unbedeutenden Musikergung, aber hauptsächlich. Der Wanderer in der Wüste kann kaum mehr erfreut werden, wenn er unverhofft einer Oase ansichtig wird, als der Künstler, wenn er einem Dilettanten mit gesundem Urtheil und tüchtigem Können und, nota bene, mit Bescheidenheit findet. Gar zu selten trifft man dies vereinigt an. Sind bescheiden! hat man von an oft Gelegenheit, einen tüchtigen Dilettanten anzureden. Seid bescheiden, denn zwischen euch und dem wahrhaften Künstler, zumal dem schaffenden oder genial reproducirenden, ist noch immer ein himmelweiter Unterschied; also seid ihr auch nicht gleich Denken. Aber auch dass wenigen begabten Musikern — Sie wissen, nicht jeden Fachmusiker ist ein primo Künstler —, ja selbst dem Kunsthandwerker gegenüber soll der Dilettant bescheiden sein, und puren Respect vor der Kunst, die auch solche Mitglieder nöthig hat, soll er ... Und wie oft haben wir nicht schon gesehen, dass aus dieser Kategorie Angehörigen im Laufe der Zeit sehr tüchtige, ja ausgezeichnete Künstler geworden sind. Blickt sie also nicht ohne weiteres über die Schulter an. Sind fähige Dilettanten dagegen bescheiden, so kann sich der Künstler keine besseren Mitarbeiter wünschen.

Von Ihnen, meine Verehrteste, besorge ich nicht, dass Sie je unbescheiden werden. Auch aus diesem Grunde bin ich bereit, auf Ihre Wünsche einzugehen. Und ausserdem wissen Sie ja, alte Liebe rostet nicht. Also noch eine Nöthigung mehr für mich. In diesem Falle möchte ich aber gern zwei Fliegen mit einer Klappe schlagen. Das ist so zu verstehen. Vor mir liegt eine Partie neuerschienener Musikalien, die der Kritik in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung harren. Ich schreibe Ihnen nun kritische Briefe und die Zeitung druckt sie. Es dürfte wunderlich vorkommen, das geeignet ist, Sie zu interessiren oder eben Eins und das Andre zu ersparen. Dass der Redaction der Zeitung die Briefe eben lieb sind wie Sie, lässt sich nicht ändern; aber Sie haben den Vortheil, dass Herr Rieter-Biedermann Ihnen die Briefe gleich schön gedruckt zukommen lässt und sind der Mühe überhoben, sich durch meine schlechte Handschrift, aber die Sie mir schon so oft Vorwürfe machten, hindurch zu arbeiten. Ich mache aber eine Bedingung, dass Sie Gleiches mit Gleichem vergelten und jeden Brief erwiedern. Damit Sie gehörig vergleichen und mir folgen, eventuell Widerspruch erheben können gegen das, was ich gesagt, werde ich Ihnen die besprochenen Sachen zusenden. So lassen Sie mich denn anfangen. Ohnemal liegt

Carl Reinecke. Sechs altfranzösische Volkslieder für gemischten Chor bearbeitet. Partitur und Stimmen. Preis M 2. 50.

—— Sechs altfranzösische Volkslieder für vierstimmigen Männerchor gesetzt. Partitur und Stimmen. Preis M 2. 50.

Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Sie kennen den Leipziger Gewandhaus-Kapellmeister als vortrefflichen Clavierspieler und sehr respectabeln Componisten. Hier giebt er freilich nichts Eigenes, sondern nur die Sauce zum Braten, aber sie passt gut zu diesem und ist schmackhaft; die Orbidia selbst könnte sie kaum besser bereiten. Kein Gourmand wenn ich doch, dass auf die Zuthat viel ankommt und dass diese, wenn sie nicht gerathen ist, das schönste Gericht ungeniessbar machen kann. Zumal bei einem aus dem Auslande stammenden Producte ist besondere Sorgfalt nöthig, denn diesem soll von Rechtswegen immer ein gewisser nationaler Geschmack gewahrt bleiben. Um aus der Küche herauszukommen, in der Sie mich doch nicht lange dulden würden, sage ich: wir sind Reinecke immer zu Danke verpflichtet, der uns in der richtigen Art und Weise die Liedschätze des Auslandes zugänglich macht. Bearbeitungen französischer Volkslieder begegnet man nicht gar häufig, deshalb sind die vorliegenden um so willkommener zu heissen. Mit Vorliebe bearbeitet man schottische, irische und wallische Volkslieder, theils ein-

oder zweistimmig mit Clavier, mehrentheils jedoch für gemischten Chor und dies ist geschehen von Maier, Bruch, Kremser und Stark, Hille und Kestner u. A. Beethoven nicht zu vergessen. Es ist zu bedauern, dass die skandinavischen Volkslieder nicht mehr berücksichtigt wurden. Die Schweden, Norweger, auch die Dänen besitzen sehr schöne Lieder, die theils durch ihr eigenthümliches Colorit, theils durch schöne Melodik oder originelle Rhythmik fesseln. Dass wir sie noch weniger kennen und üben, mag darin seinen Grund haben, dass es schwer hält, gute Textübersetzungen zu finden. Russische Volkslieder haben eingehalten, erscheinen uns baldmonoton, auch die ungarischen, die allerdings etwas Räthselhaftes besitzen, ermüden noch und nach durch ihr obligates Sprunggelenk und Säbelgerassel. Besondere Beachtung verdient auch das spanische Volkslied. Das portugiesische ist ihm sehr verwandt, man könnte fast sagen es sei ein Abklatsch vom spanischen. Italienische Volkslieder dürften schon bekannter bei uns sein. Unsere Gesangvereine sollten sich mit diesen Völkerstimmen, soweit sie ihnen zugänglich gemacht und gut bearbeitet sind, tüchtig beschäftigen, es ist ihnen unausweichlich ein Bildungsstoff. Einstweilen seien ihnen die in Rede stehenden französischen Volkslieder warm empfohlen. In den für Männerchor bearbeiteten ist auch das humoristische Element vertreten.

Ich führe Sie jetzt zu einem andern Stück, das mich nöthigt, auch in anderer Tonart zu schreiben. Sie lachen? Warum sollte man nicht auch in einer Tonart recensiren können? Es geht Alles, wenn man die Phantasie ein wenig zu Hilfe nimmt. Kann man doch sogar, wie mir neulich Jemand erzählte, in einer Tonart schlafen, wenigstens hatte dieser selbe Jemand geträumt, er sei in D-dur eingeschlafen und in A-dur erwacht. Ist das nicht ein stimmungsvolles Einschlafen und Erwachen und muss sich darüber nicht schon phantasiren? Ich bilde mir ein, ich habe vorher im freundlichen D-dur gesprochen und müsse nun, obwohl das betreffende Stück in Es-dur steht, im trüben Fis-moll reden. Es handelt sich um einen Nachtgesang, Phantasiestück für Orchester. Darin dröhnelt und musicirt nicht so bis, ohne dass es zu etwas Rechtem käme. Wenig Erfindung, vorwiegend Redensart, die das, soll nicht verkannt werden, sich mit einem gewissen Geschick Geltung zu verschaffen sucht. Der Componist hätte besser gethan, das Stück als Studie für sich zu behalten, statt es in die Welt hinaus zu schicken. Die Prätention, mit der es auftritt, steht in keinem Verhältniss zu dem innern Werthe und lässt die Kritik weniger nachsichtig sein, als es sonst bei einem Opus 1 gewesen sein würde. Stücke von so bescheidener Länge — das vorliegende nimmt 13 Octavseiten Partitur in Anspruch — sind sonst als Zwischennummern in den Concerten recht wohl zu verwenden. Praktisch ist es daher immer, wenn die Verfasser nicht zu viel Mittel und Kräfte in Anspruch nehmen, um auch kleineren Orchestern die Ausführung zu ermöglichen. Besser daher, wenn der Verfasser hier von zwei Hörnern hätte auskommen können. Er gebraucht deren vier und zwar müssen sie alle recht tüchtig sein. Davon abgesehen ist die Piece leicht ausführbar. Dass übrigens in der Nacht doch nicht alle Katzen grau sind, sehen wir deutlich bei einem Vergleich dieses Nachtgesanges mit anderen seiner Art, z. B. Schumann'schen. Doch beinahe hätte ich vergessen, Ihnen den Componisten des Werks zu nennen. Er nennt sich ... und sein Opus 1 Nr. 3 ist erschienen bei Breitkopf und Härtel in Leipzig und kostet in Partitur 3 Mark.

Für heute genug. Bald Weiteres. Leben Sie wohl bis dahin.

Anzeigen und Beurtheilungen

Vierstimmige Volkslieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass (ohne Begleitung) im Chor oder Quartett zu singen, gesetzt von **Fr. Silcher**. Zweite Auflage. 3 Hefte, jedes 6 Lieder enthaltend. Tübingen, H. Laupp'sche Buchhandlung. 1876. gr. 8.

Unter diesen 18 Liedern befinden sich zehn, von welchen auch die Melodien von Silcher herrühren, (ich weiss nicht was soll es bedeuten; und andere mehr) oder wie gar bekannte. Der kleinere Rest enthält ebenfalls bekannte Weisen, schwäbische und andere. Alles hier für den gemischten oder, wie wir lieber sagen, vollen Chor eingerichtet, wie es längst schon für den Männerchor in weitester Verbreitung vorhanden war.

Das erste Heft bildet Op. 86, das zweite Op. 67, das dritte ist ein Nachlasswerk und nicht bezeichnet; es ist von einem Freunde des Verstorbenen, Herrn Professor Wilhelm Speidel in Stuttgart, fast ausschliesslich nach Silcher's Weisen bearbeitet. Er sagt hierüber in einem kleinen (undatirten) Vorwort: »Von der verehrlichen Verlagshandlung mit dem Arrangement der Silcher'schen Volksweisen für gemischten Chor betraut, hat der Unterzeichnete sich bestrebt, dieselben so viel wie möglich in der reizend schlichten Art, die dem Componisten eigen war, wieder zu geben. Nur zwei Hefte zu 6 Nummern enthaltend, waren fast, dem Meister des Volksliedes vergönnt für gemischten Chor zu bearbeiten, ihm, der wie die Glückskinder mit einzelnen Gaben kommen, stets mit vollen Händen austheilen konnte. War doch sein seltenes Talent ein wie unversiegender Born von unerschöpflichem Reichthum, aus dem er nur zu schöpfen brauchte, um auf die ungezwungenste Art seine Reichthümer von volksthümlichen Weisen hervor zu zaubern, wie sie in gleichem Masse wohl nur einem Sterblichen zu Theil wird. Es sind von dem Unterzeichneten für dieses Heft unter 6 Nummern fünf Originalmelodien von Silcher aufgenommen worden und schon aus diesem Grunde glaubt er sich der Hoffnung hingeben zu dürfen, dass dasselbe sich einer gleich günstigen Aufnahme erfreuen werde, wie die beiden früher erschienenen Hefte.« — Wie man herauserkennen kann, blickt Herr Professor Speidel zu seinem Meister mit gebührender Verehrung auf. Friedrich Silcher ist wirklich in seinem Kreise eine kleine Grösse — man könnte wohl recht gut sagen: eine Grösse in seinem kleinen Kreise. Denn der Kreis, in welchem er sich mit vollendeter Sicherheit und grösstem Glücke zu bewegen verstand, war so klein, dass dieser Mann deshalb vom Standpunkte der höheren Kunst oft gering geschätzt wurde, weil man ihn wenig nach unten stehend erblickte. Aber nicht jeder, der von oben herab sehen kann, steht darum in Wirklichkeit höher. Unter allen Umständen hat man Aller dankbar zu gedenken, die den Schatz unserer Musik nach irgend einer Seite hin wirklich vermehrt haben, und solches hat Silcher gethan; sein Andenken wird daher erhalten bleiben mit seinen Gesängen, die eigentlich nur für Hausmusikleute für deutsches Volk und Land geschrieben wurden und sich dennoch bis in ferne Erdwinkel verbreitet haben.

Rudorff's Orchester-Variationen.

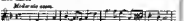
Suiten, Canons und Variationen für Orchester sind schon seit einiger Zeit eine beliebte Rubrik bei neuern Componisten. Eine der originellsten und werthvollsten Bereicherungen auf diesem Felde verdanken wir dem feinsinnigen Professor an der Berliner Hochschule:

Variationen über ein eigenes Thema für Orchester von **Ernst Rudorff**. Op. 24. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1876. Partitur 105 S. gr. 8. Pr. 12 M. Arrangement für das Pianoforte zu vier Händen. Pr. 8 M.

Wir haben auch die früheren Orchesterstücke dieses Componisten mit Aufmerksamkeit verfolgt, um so mehr waren wir
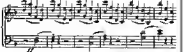
vorbereitet von dem Neuen und zugleich ganz Unerwarteten, was sich darbot, überrascht zu werden. Eine derartige Verbindung feiner Arbeit, geschmeidiger Formen und einer fast quellend lebendigen musikalischen Fülle hatten wir nicht erwartet. Vielleicht erwarten auch Andere, denen der Componist bisher unbekannt blieb, solches noch nicht, nachdem sie in den ersten vier Takten das Hauptsoll des Themas vernommen haben:

Moderato assai.



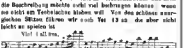
denn dieses scheint auf den ersten Blick ebenfalls eher geeignet zu sein, eine gehaltreiche Fülle zu verstecken, als sie hervor zu locken. Sehr bald aber bewährt es sich in allen guten Tugenden als ein echtes Thema und einmal im Zuge, lässt es den Hörer nicht wieder los bis alles gesagt ist.

Das Finale nimmt S. 148 bis 182 in Anspruch, also einen breiten Platz, und erwägt man, dass der übrige Raum ausser dem Thema mit zwanzig Variationen bedeckt ist, so wird sich Jeder leicht sagen, dass die einzelnen Sätze nur kurz sein können. Nun möchte man wohl befürchten, dass bei der Aufeinanderfolge von zwanzig kurzen Sätzen der Gesammteindruck geschädigt werde, aber dies ist nicht der Fall. Die Stücke treten stellenweise in so vollendeten und erfrischenden Contrasten auf, dass man beständig in munterer Erwartung bleibt. Weite Ausschreitungen vom Thema, wie Var. 4

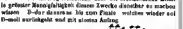


wechseln mit anderen, die nur einfache Umschreibungen desselben sind, oder wo die Motive zierlich fein fugirt gearbeitet und symphonisch bis und her geworfen werden. Von den Stellen und Duetteten, was in dieser Hinsicht vorkommt, ist hier durch Notenbeispiele nicht so veranschaulichen und auch die Beschreibung möchte nicht viel beibringen können, wenn sie nicht am Technischen kleben will. Von den schönen ausgiebigen Sätzen führen wir noch Var. 13 an, die aber nicht leicht zu spielen ist:

Viol. I all'ins.



Solche Wiederholungen gehen durch alle Stücke; hierdurch erhalten dieselben etwas lockerlg Einfaches, was zu der einfachen Form der Variation passt und die Abschnitte als berechtigte Ruhepunkte bezeichnet. Die ausgeführte 13. Variation ist noch dadurch bemerkenswerth, dass sie die D-moll-Gruppe abschliesst; mit Variation 14 beginnt D-dur in Sätzen von grosser Zartheit und feinem Wohlklange, die sämmtlich eine verwandte Stimmung festhalten, aber die musikalischen Mittel in grösster Mannigfaltigkeit diesem Zwecke dienstbar zu machen wissen. D-dur dauert bis zum Finale, welches wieder auf D-moll zurückgeht und mit einem Anfang



das Thema so frei wiederspiegelt, wie es sich ziemt für ein breites Finale, welches auf eignen Füssen stehen will.

Die Composition zerfällt also in drei Gruppen: Thema bis Variation 13 — Variation 14 bis 20 — Finale. Diese drei Gruppen kann man recht wohl die drei Sätze dieses schönen Orchesterstückes nennen; denn durch dieselben erhält dasselbe für den Hörer eine übersichtliche Einheit.

Soviel schreiben wir nach Durchsicht der Partitur und einmaligem Hören, wünschen aber einen eingehenderen Bericht von denen, die Gelegenheit hatten das Werk noch genauer kennen zu lernen. Namentlich seine Brauchbarkeit für höhere Musikschulen möchten wir gern von competenter Seite erörtert sehen.

Friedrich Wieck's Singübungen,

herausgegeben von **Marie Wieck** und **Louis Grosse.**

1r Theil. Kurze ein- und mehrstimmige Uebungen. Pr. M. 3.

2r Theil. Grössere ein- und zweistimmige Vocalisen. Pr. M. 2 50.

Leipzig, Leuckart. (1876.) Fol.

Hier erhalten wir die Singschule Wieck's, soweit sie in Notenbeispielen von ihm aufgezeichnet wurde, ohne eingehende Erläuterungen, die sich genügend in seinen übrigen Schriften finden. Wie von hier gesagt wird, und wir auch schon anderswo gelesen haben, war es Wieck's Absicht, diese Uebungen, die nicht methodisch bearbeitet, sondern nach und nach auf Anregung des Schülers entstanden, selber noch zu publiciren; seine zahlreichen Schüler ersuchten ihn oft darum, die Herausgeber sagen uns nun, dass er nicht dazu kam, aber den Grund, warum er bei seinem langen Leben nicht die Gelegenheit dazu fand, sagen sie uns nicht. Wir glauben der Grund liegt in der Eigenthümlichkeit dieser Uebungen sowie in der Art ihrer Entstehung. Die Herausgeber sagen hierüber: »Dass diese Sammlung, bestehend aus kleinen, meist melodiösen und rhythmischen, zum Theil zwei- und dreistimmigen Uebungen und grösseren Vocalisen, nicht eine methodisch geordnete Gesangschule sein soll, ist leicht zu ersehen; es war auch durchaus nicht die Absicht Wieck's, eine solche schreiben zu wollen, da er selbst bei seinem Unterrichte seine, sowie auch andere Uebungen nach den individuellen Bedürfnissen des Schülers in freier Auswahl und Aufeinanderfolge benutzte.« Sehr einleuchtend. Im Unterricht war er unumschränkter Herr und nur von den Anforderungen des Augenblicks abhängig. Den individuellen Ansprüchen seiner Schüler wusste er auf einsichtige Weise in einem Momente zu entsprechen, wie wohl selten ein Lehrer — darin eben lag seine pädagogische Bedeutung, nicht aber in einem fertigen handfesten System. So lange er nun in diesem Grenzen blieb, war alles gut; aber die Sache änderte sich, sobald er anfing, sein Material durch den Druck öffentlich zu machen. Lose Uebungshefte, welche heute so und morgen anders geordnet werden, reichen dazu nicht mehr aus; das fühlte Wieck so gut wie Jeder in ähnlicher Lage; daraus erklären wir uns seine Zurückhaltung. Er wusste, dass ein Druckwerk als ein fertiges Opus betrachtet und demgemäss kritisirt wird, auch wenn es aus hinreichenden Privatgründen nicht fertig sein kann. Namentlich von Schulbüchern eines berühmten Lehrers erwartet man immer, vom mit einem Male handgreiflich das Schlüssel zu seiner »Methode« zu seinen Erfolgen zu erhalten. Werden diese Erwartungen getäuscht, wie es fast immer der Fall ist, so gesteht man nicht, Unmögliches verlangt zu haben, sondern giebt dem Buche Schuld.

Aus diesen und anderen Gründen that Wieck recht daran, seine Singübungen für sich zu behalten. Wir wollen damit aber nicht sagen, dass dieselben Gründe auch noch für die Herausgeber gelten müssen; im Gegentheil, so wird uns sel-

rhen Rücksichten vollkommen frei und können die Hefte publiciren wie sie vorliegen, denn dieselben haben ihren [illegible] Werth und werden selbst Denen, welche denselben Uebungsstoff auf andere Weise schon besser oder vollständiger besitzen, willkommen sein. »Aussprache-Winke« sind dem ersten Hefte vorgesetzt und bilden eine gute Einleitung, namentlich an der Hand eines geübten Lehrers. »Meine Schüler studiren mit halber Stimme«, damit sie mit ganzer singen lernen und »Durch piano wird erst das forte schön« sind die ersten dieser Sätze, mit denen wir die Empfehlung der beiden Singhefte passend beschliessen.

Nachrichten und Bemerkungen.

* Hamburg. (Oper.) [illegible] Stadttheaters Herr Pollini [illegible], hernach der mit gutem Erfolge geführten Altonaer Stadttheater [illegible] [illegible] noch in Petersburg und jetzt [illegible] Herrn [illegible] Privattheater in Wien [illegible] um mehr Mussestunden zu gewinnen. Er ist ein gewandter Geschäftsmann, der weiss wie man's anlegen muss. Ueber die Resultate ist nur so viel zu sagen, dass wenn die [illegible] die locale Kritik [illegible] um den [illegible] zu [illegible], nach ihrer [illegible] reiner Gerechtigkeit. Nachstehende [illegible] eine Uebersicht [illegible], was in Hamburg und Altona [illegible] in musikalischer Hinsicht in verflossenem Jahre [illegible] wurde vom 1. August 1876 bis 1. Juni 1877. Es wurden im Ganzen in Hamburg an 301 Abenden, in Altona an 241 Abenden Vorstellungen gegeben. Am Charfreitag Abend fand in Hamburg die Aufführung einer geistlichen Concertes und der Mehul'schen Oper »Joseph in Egypten« statt. Am 25. Februar wurde in Hamburg unter Mitwirkung von Mitgliedern des Stadt-Theaters und des Thalia-Theaters, zum Vortheile der unter dem Protectorat der [illegible] gegründeten Stiftung [illegible] eine Matinée veranstaltet. An zwei Abenden fand in Hamburg ein Violin-Concert der Herren Pablo de Sarasate, in Altona am 17. Nov. 1876 ein Patti-Concert statt. Bei Anwesenheit des Kronprinzen und der Kronprinzessin des deutschen Reichs und von Preussen war am 10. April in Hamburg Gala-Vorstellung, am 14. April in Kiel Patti-Vorstellung. Am Donnerstag den 1. Mai wurde das [illegible] Jubiläum des Hamburger Stadttheaters durch Aufführung der »Egmont« und einen Epilog von Dr. Adolph Lewaldt [illegible] gefeiert. Die 301 Vorstellungen im Hamburger Stadttheater umfassten 174 Opernaufführungen, 1 Aufführung von Beethoven's »Ruinen von Athen«, 17 den Abend füllende Schauspiel-Aufführungen, 11 Aufführungen kleinerer Lustspiele, 11 Aufführungen der Weihnachts-Komödie, 4 Ballet-Aufführungen. Unter diesen waren 3 Opern-Novitäten (Der goldene Kreuz, von Ignaz Brüll, der Bergkönig, von Leo Hollstein, Der Widerspenstigen Zähmung, von Herrmann Goetz und Die Königin von Saba, von Carl Goldmark), 11 neu einstudirte Opern, 11 Schauspiel-Novitäten für Hamburg, 6 Schauspiel-Novitäten für Altona. Neu einstudirt wurden für Hamburg 10 Stücke, für Altona 10 Stücke. In Altona fanden 86 Opern- und 177 Schauspiel-Aufführungen statt. Die Aufführungen classischer Werke bestanden in Hamburg aus 61 Werken mit 51 Aufführungen, in Altona aus 46 Werken mit 55 Aufführungen. — Es gastirten resp. debutirten: Frau Christine Nilsson 6 Mal, Herr [illegible] vom Stadttheater zu Bremen 1 Mal, Frl. Marianne Lüdecke vom grossherz. Hoftheater in Schwerin 1 Mal, Herr [illegible] von Berlin 1 Mal, Frau Marie Wolf 1 Mal, Kammersängerin ([illegible] engagirt im Jahre 1877) [illegible] 1 Mal, Frl. Minna [illegible], Herr Director [illegible] 2 Mal, Herr Schönfeld vom königl. Theater in [illegible] (wurde engagirt), Herr Vogl von München 10 Mal, Frau Vogl von München 12 Mal, Herr [illegible] 1 Mal, Herr [illegible] Kindermann 1 Mal, Herr Carl Fischer vom Stadttheater in Bremen 7 Mal, Frl. Marie Brandt 1 Mal, Frl. Basewald vom Stadttheater in Metz 1 Mal, Frl. Josephine Gallmeyer 6 Mal.

Diesem fügen wir noch diese Verzeichniss der für das kommende Jahr zur Verfügung stehenden Kräfte. Ausser Herr B. Pollini ist er folgende: W. Hock, technischer Director und Oberregisseur; L. Seidel und A. Pittmann, Regisseure; J. N. Fuchs und Hugo Seidel, Kapellmeister; Josef Sucher, Musik- und Chor-Director. Oper: Frau Eleonore Robinson, Frl. Eleonore v. Breitfeld und Frl. [illegible], dramatische Sängerinnen; Frau Peschka-Leutner, Coloratursängerin; Frl. [illegible], Soubretten und jugendliche dramatische Sängerin; Frau Hedwig Reicher-Kindermann und Frl. Minna Borée, Altistinnen; Frl. Heidelberger und Frl. Hartmann, jugendliche Sängerinnen; Frau [illegible] und Frau Thyman, Opern-Alte; Herr Franz Diener, erster Tenor; Herr [illegible], erster Tenor; Herr Leopold Landau und Herr Herrmann Matthiae, lyrischer Tenor; Herr Eduard [illegible], Tenorbuffo; Herr Conradi, Tenor; Herr Eugen Gura und Herr Franz Krolop, Bariton; Herr Joseph Kögel, erster Bass; Herr Paul Kahle und Herr Rudolf Freny, Bassbuffo; Herr Georg Egli und Herr [illegible] Kindermann, Bass; Herr Gustav Dippner, Bariton. Bei diesem Personal ist nur die wesentliche Aenderung und das Fehlen von Frau [illegible] welche seit zehn Jahren eine Zierde unserer Bühne war, aber jetzt Frau [illegible] welche [illegible] und ein Engagement in Köln angenommen hat. Frau Peschka wird sich für die Oper [illegible] sehr [illegible] erweisen.

ANZEIGER.

[147] Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur

Ausgewählte

Lieder und Gesänge

für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Mark

Baumgartner, W., Abendlied. »Abend wird es wieder« von *Hoffmann v. Fallersleben* Op. 61 No. 6 0,50

***Berlioz, H.,** Ländliches Lied. »Wenn im Lenz milde Lüfte wehen« nach *Th. Gautier* von *P. Cornelius* für Mezzosopran oder Tenor. Op. 7 No. 1 0,80

— Der Geist der Rose. »Blick auf, die du in Traumes Schoosse« nach *Th. Gautier* von *P. Cornelius* für Contralt. Op. 7 No. 2 0,80

— Auf den Lagunen. »Mir ist mein Lieb gestorben« nach *Th. Gautier* von *P. Cornelius* für Bariton oder Contralt oder Mezzosopran. Op. 7 No. 3 0,80

— Trennung. »O kehre zurück, du meine Wonne!« nach *Th. Gautier* von *P. Cornelius* für Mezzosopran oder Tenor. Op. 7 No. 4 0,50

*— Auf dem Friedhofe (Mondschein). »Kennst du das Grab mit weissem Steine« nach *Th. Gautier* von *P. Cornelius* für Tenor. Op. 7 No. 5 0,80

*— Das unbekannte Land. »Sag', wohin willst du gehen mein liebliches Kind?« nach *Th. Gautier* von *P. Cornelius* für Mezzosopran oder Tenor. Op. 7 No. 6 0,80

Dietrich, Alb., Frühling. »Es blühen aus dem Schoosse des Grüns die Blumen allgemach«, aus *M. Bernays.* Op. 10 No. 6 1,50

— Sommer. »Was soll aus all' der Trauer?« aus *M. Bernays.* Op. 10 No. 6 1,50

— Mere. »Es ist ein Schnee gefallen« von *W. Goethe.* Op. 10 No. 6 1,50

— Was schöner, als der schönste Tag von *W. Goethe.* Op. 10 No. 6 1,50

— Gesänge. »Ein Himmelreich dein Auge ich« von *Diethelm* Op. 00 No. 6 1,50

— Meine Linde. »Im Garten unter der Linde, da sitz' ich so manchen Tag« ungenannter Dichter Op. 00. No. 5 1,50

— Im Bitterthal. »Es ist Herzeleid, ob gewachsen« von *Fr. Rückert* Op. 00 No. 6 1,50

— Blühendes Thal. »Wie ich zum ersten Mal dich sah, wie lustig grünt die Wiese« von *Jul. v. Rodenberg* Op. 07 No. 6 1,50

— Frühlingssonne. »Frühlingssonne lacht auf Fenster aus den Wolken« aus *Jul. v. Rodenberg* Op. 07 No. 5 0,50

— Munterer Bach. »Munterer Bach, was rauschst du so?« von *Jul. v. Rodenberg* Op. 17 No. 6 1,50

***Eggers, Gust.,** Heimliches Liebe Pein. »Mein Schatz, der ist auf d'n Wanderschaft hin (Volkslied)« Op. 00 No. 5 1,50

*— Keine Sorg' um den Weg. »Kommt' du mein Aengelein sehn« (Volkslied) Op. 00 No. 6 1,50

Ehlert, L., Bei den Bienenstöcken im Garten von *O. Roquette* Op. 10 No. 6 1,50

— Heidas klingt der Vogelsang. ungenannter Dichter. Op. 55 No. 6 1,50

— Was schmettert die Nachtigall in den Wald? von *O. L. Gruppe* Op. 00 No. 6 1,50

***Fischer, Gust. E.,** Schäfers Gruss. »Komm mit, es grunt im Osten« von *Klaus Groth.* Op. 6 No. 10 1,50

Glimmer, Ch. R. F., Abendlied. »Guten Abend, lieber Mondenschein« von *W. Müller* Op. 00 No. 6 1,50

*— Das alte Lied. »Es war ein alter König, sein Herz war schwer« von *Heinrich Heine* Op. 00 No. 6 0,50

*— Schäfchen. »Das ist ein stiller Wohnort« von *Fr. Hebbel* Op. 00 No. 6 0,50

Grimm, Jul. O., Was schauen die Sternlein so hell. Schlaflied. Op. 10 No. 6 0,50

— Sappho. »Wenn mein langes Haar mit dunnen Flechten« Op. 00 No. 6 0,80

— Warum bist du denn so traurig? Deutsch. Op. 00 No. 6 0,80

— Nun steh'n die Rosen in Blüthe. von *Paul Heyse.* Op. 00 No. 6 0,80

Grimm, Jul. O., Bitte. »Weil auf mir du dunkles Auge« von *N. Lenau* Op. 15 No. 2 0,80

— Jägerlied. »Mein junger Liebster zog zu Walde« von *Franz Stuffer* Op. 15 No. 6 0,80

— Liebeswunsch. »Du spröde von Schneeweiss« von *A. Kaufmann* Op. 05 No. 6 0,80

— Mondlied. »Ich unternahm's, den Faden gleiche von Gütern Turne (Altdeutsch.) Op. 15. No. 5 0,80

Holstein, F. v., Aveuna. »Die blau'n Augen und blau Trompeter blau... Lieder von *Aug. Becker.* Für tiefe Stimme. Op. 05 No. 6 0,80

— Lustiges Reiterleben. »Hollah, heil wald's lustig Reiterleben, hat uns Herrgott uns hernieder gegeben« von *Aug. Becker* für tiefe Stimme Op. 15. No. 5 0,80

— Das gefeite Hemd. »Am Christnachtabend nähte mein jüngstes Schwesterlein«, aus *Aug. Becker* für tiefe Stimme Op. 16 No. 6 0,50

— Jägerlied. »Zierlich ist des Vogels Tritt im Schnee«, von *E. Mörike* Op. 10 No. 6 0,80

— Winterlied. »Geduld, du kleine Knospe« von *H. v. Platen* Op. 10 No. 6 0,50

— Waldfräulein. »Am rauschenden Waldessaume da steht ein finsterer Thurm« aus *W. Hertz.* Op. 00. No. 5 1,50

— Im Frühling. »Blüthenschnee weht durch die Lande« ungenannter Dichter Op. 07 No. 6 0,80

— Ich wohne in meines Liebsten Brust. von *Fr. Rückert* Op. 00 No. 5 1,80

Hornstein, R. v., Grillen. »Es ist ein Wölkchen leicht und klein«, ungenannter Dichter Op. 6 No. 6 0,80

***Jensen, Ad.,** Letzter Wunsch. »Mein Schatz will Hochzeit halten« von *W. Hertz.* Op. 10 No. 1 0,80

*— Fernsicht. »Auf den Bergen hoch im Schnee sind ich allzeit so gerne« von *W. Hertz* Op. 00 No. 6 0,80

*— Mein Herz. »Mein Herz ist ein stiller Tempel« aus *W. Hertz* Op. 10 No. 6 0,80

*— Mein Engel hüte dein. »Ich weiss, ich muss von dir scheiden, mein herzgeliebter Knab'« von *W. Hertz* Op. 10. No. 6 0,80

*— Sterbeabend. »Ich bin so müde von Trauer, mir war das Herz so schwer« von *W. Hertz.* Op. 10 No. 6 0,50

*— Lied des verlassenen Liebe. »Lockt' mir ist mein Lieb geworden, was mir tagtäglich manchen Tag« von *W. Hertz* Op. 04 No. 6 0,80

Krause, E., Sei getreu bis in den Tod. ungenannter Dichter Op. 00 No. 6 0,50

Levi, Herm., Der letzte Gruss. »Ich kam vom Walde hernieder«, aus *J. v. Eichendorff* Op. 6 No. 6 0,80

***Rothfessel, E.,** Wunsch. »Ich wollt', ich wär' ein Vogel« von *O. M. Oettinger* Op. 10 No. 6 0,80

***Reinecke, C.,** Bei den Bienenstöcken im Garten von *O. Roquette* Op. 00 No. 6 1,00

— Die Nachtigallen. »Möcht' wissen, was sie schlagen so schön bei der Nacht«, von *J. v. Eichendorff* Op. 00 No. 6 1,50

***Taubert, Wilh.,** Abendlied. »Es ist so still geworden, verrauscht des Abends Wehn« von *G. Kinkel.* Op. 001 No. 6 0,80

***Weitig, C.,** Liebestrost. »Lass dich immer uns verhohlene Liebe kennen keinen Spott« aus *Hoffmann v. Fallersleben.* Op. 10 No. 6 1,50

— Wiegenlied. »Schlummre mein Kind, du Aengelein auf von *Alb. Träger* Op. 24 No. 5 1,00

*— Abendlied. »Nun ist die Sonne untergangen im rosenrothen Scheine« aus *Luise Otto.* Op. 55 No. 5 1,50

Wüllner, F., Gedenke meiner Seele, nach dem Spanischen von *Paul Heyse* Op. 6 No. 6 0,50

— Ueber allen Gipfeln ist Ruh' von *W. Goethe* Op. 5 No. 6 0,80

— Wenn der Frühling auf die Berge steigt. nach *Mirza Schaffy* von *Fr. Bodenstedt.* Op. 5 No. 6 0,80

NB. Die mit * bezeichneten Lieder sind soeben apart erschienen.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander

Leipzig, 4. Juli 1877. | Nr. 27. | XII. Jahrgang.

Die erste Periode der Hamburger Oper von 1678 bis 1681.

(Fortsetzung.)

6. Die errettete Unschuld oder Andromeda und Perseus. In einem Sing-Spiel vorgestellet. 26 Bl. in 4. Vorwort, Prolog und 3 Acte. 7 Verwandlungen. 38 Arien, 8 in der Bundstrophe.

Auch dieses Stück wurde von *Franck* componirt; der Verfasser ist unbekannt. Er hat, dem Vorwort zufolge, die Ovidianische Fabel nach des berühmten Herrn Corneille artiger Ausführung den Erfordernissen des Singspiels gemäss bearbeitet. »Dass die Unschuld, ob sie zwar eine zeitlang gedrucket, doch nicht gar unterdrucket würde, sondern endlich empor komme, die Missgunst aber unterliege«, dazu bestehe der Zweck dieser Fabel. Götter und allegorische Gestalten bilden hier nicht blos die Ausschmückung, sondern wirken in der Handlung mit. Das Ganze hat in der Form Aehnlichkeit mit dem Sejanus, ist aber viel lustiger. Im Reden noch nicht lauter Geschwätz und Geprahle, sondern gedankenreicher Dialog, in welchem die Handlung auch wirklich weitergeführt wird. Das alles ist freilich blos das Verdienst des französischen Dichters; ein Wunder wäre es, wenn damals ein deutscher Opernpoet aus sich selber so etwas hätte schaffen können. Auch die Sprache bessert sich sofort. Kassiope sagt z. B.

> Ach schönste Venus, was ist dann ein Traum,
> Als da ich eine die süsse Lust gegründet?

Und der Chor beim Kampf des Perseus:

> Frisch auf, du Göttersohn!
> Sie ist dein eigen,
> die allerschönste Kron'
> von Lorbeer und von Myrthen-Zweigen
> die sie dein Haupt umwunden,
> hast du selber gefunden.

Eine Stimme allein: Sie ist der Preis, der einen Sieg begleitet,
> drumb streitet, streitet!
> so werden euren Ruhm und eure Freuden
> die Götter selbst beneiden.

Der Chor wiederholet: Frisch auf, du Göttersohn etc. (III. 5.)

Die Zurichtung des Operntextes hat das zu Grunde liegende Drama natürlich schwer geschädigt. Vom Standpunkte desselben sehen die hineingeflickten Arien aus wie nachträglich eingesetzte Fenster, die nicht darüber zahlreich; doch hat ist überall es wie ein bekanntes Drama in einen Singspieltext verwandelt wird. Decorationen und Maschinen hatten ziemlich

XII

etwas zu leisten. In der zweiten Scene des ersten Acts erscheint der Venus-Stern in einer Wolken, welche sich bald darauf zertheilet und die Venus zeiget«; durch schwebend wird sie von dem »Chor der Musik« in ihrer Versen empfangen, bringt gute (obwohl räthselhafte) Verheissung und führt unter Chorliedern wieder auf. Weiter: »Es donnert und blitzt und Aeolus mit etlichen [nämlich nicht acht] Winden fliegt herunter«; bald hernach: »Winde fahren herunter und führen Andromeda durch die Luft hinweg« — »Perseus mit einem geflügelten Pferd in der Luft« — »Juno kömmt in ihrem Wagen von zwei Pfauen gezogen«. Gegen Ende aber »Leitet dessen das [vom Chor] gesungen wird, kommt Jupiter auf einem köstlichen Thron in den Wolken herunter, zu seinen Seiten tragen zwei Wolken Junonem und Neptunum bis auf die Erde«.

Darauf zur Abwechselung wieder etwas Geistliches.

7. Die Makkabäische Mutter mit ihren sieben Söhnen. In einem Singe-Spiel vorgestellet. 8 Bl. in 4. Prolog und 3 Acte, 7 Verwandlungen, 38 Arien, 8 in der Bundstrophe.

Im Prolog haben die Kirche, der Drache und der Erzengel Michael zu thun. »Die Kirche mit einer Krone von 12 Sternen, den Mond unter den Füssen, mit hellem Schein bekleidet«, klagt über Verfolgungen, die zu allen Zeiten ihrer harrten:

Arie:
> Wie der zarten Sternen Krone
> Wie das Rose keine Zeit
> Von den Dornen ist befreit,
> So muss auch, weil ich hier wohne,
> Meine Freud mit Angst und Pein
> Stetig untermenget sein.

»Der Drach mit 7 Köpfen und 10 Hörnern« fällt auf sie los, um sie zu verschlingen, aber »der Erzengel Michael fährt herunter« und wirft den Burschen wieder in sein »verfluchtes Loch«. Ein Duett von Engel und Kirche beschliesst das gräuliche Vorspiel, aus welchem wenigstens so viel klar wird, dass es sich hier wirklich um eine geistliche Oper handelt.

Das Stück ist wieder vorwiegend deutsch, aber auch vielfach roh und unbeholfen. Der Dichter hielt sich nur an das 6. und 7. Capitel des zweiten Buches der Makkabäer mit Ausschliessung der besten Theile der Makkabäer-Geschichten, wie sie von den Söhnen des Mattathias im ersten Buche erzählt sind. Dadurch bleiben für die Bühne fast nur grausame trostlose Qualscenen übrig und eine Ausgleichung der [illegible] Bewegung gestalteten Kräfte auf irdischem Boden, also ein sogenannter dramatischer Verlauf, wurde unmöglich. Sogar dem Nicanor, diesem Anführer [illegible] und letzten Diener seines Gottes, ist alle Schönheit geraubt, indem eine ihm polternde Reden in den

22

Mund steckte. Ein Charakter wie dieser kann auf der Bühne als Folie oft von grosser Wirkung sein, ist aber wesentlich undramatisch, sobald er als Haupt und Lenker einer Partei dasteht. Dies hat man schon oft bemerkt, aber der Schluss daraus (den auch Lessing in seiner Dramaturgie macht), dass hauptsächlich religiöse Gestalten für ein Drama sich nicht eignen, scheint mir etwas übereilt zu sein. Ein solches Urtheil bildete sich namentlich bei der Betrachtung der schwächlichen Helden der französischen Dramatiker; die religiöse Kraft beherrscht aber ein grösseres Lebensgebiet und so wird sich verkommendenfalls zeigen, dass dem Dramatiker auch nach dieser Seite hin keine Grenzen gezogen sind. Noch nicht jede Hauptgeschichte für kirchliche Erbauung ist damit auch schon ein passender Stoff für eine dramatische Vorstellung. Uebrigens stellt sich bei Mitwirkung der Musik alles viel günstiger.

Die hier behandelte Geschichte ist trotz der angedeuteten Mängel so reich an grossen Zügen, dass es zu verwundern wäre, wenn unser Text keine Spuren davon an sich trüge. Nicht um Schuld, um halbe oder ganze, sondern rein um Gottes willen in den Tod gehen, ist im Schauspiel trotz seiner Erhabenheit schwer durchzuführen. Endet aber beim Hinzutreten der Tonkunst sowohl poetisch wie musikalisch einen ganz leichten, natürlichen und harmonischen Ausdruck. In der Chronik, den Psalmen und geistlichen Liedern fand der Poet einen guten Theil seines Textes fast fertig vor. Das beste sind hier auch die Gesänge, im Gegensatze zu der vorigen Nummer, die ihren Schwerpunkt im Recitativ hat. Auch darin bemerkt man ein kleines Wachsen der poetischen Schwingen, dass die israelitischen und die heidnischen Lieder rhythmisch gegensätzlich gehalten sind, indem bei den ersteren die deutschen kirchlichen Strophen, bei den heidnischen zum Theil die üppigeren ausländischen Versarten zur Anwendung kommen. Z. B.

Elean. u.	O starker Helfer, bester Macht
Ber. à 2	Hier der Tyrannen Wuth verlacht
	Und der den Erdkreis richtet,
	Ach! sei du unser Hülf und Hort
	Und steure dieses Blutbads Mord,
	Der alles sonst vernichtet.
	O grosser Gott, lass dich's erbarmen,
	Ach hilf doch, Herr, und rett' uns Armen!
Chor	O grosser Gott, etc. (I, 4.)

Ueber den Leichnamen ihrer Kinder singt die Mutter

Aria	Nun ruht ihr werten Glieder,
	Ruht ihr getreuen Brüder,
	Ruht sanft bei eurem Gott!
	Ihr habt, was wir verlangen,
	Nunmehro schon empfangen
	Ruht wohl nach ausgestandner Noth! (V. 1.)

So etwas singt die Kirche bei Begräbnissen ganz sachgemäss, aber die Unmöglichkeit dieser Worte im Munde einer dramatischen Person würde noch deutlicher hervortreten, wenn die Musik sie nicht verdeckte.

Die Chöre der Heiden beim Bacchusfeste lauten anders — z. B.

Chor der heidnischen Priester	Kommt alle, schreit und ruft
	Und lasst die Trommeln schallen!
	Erfüllt die ganze Luft
	Mit der Trompeten Hallen.
Wird wiederholet.	Dir, o werther Göttersohn,
	Grosser Bacche, dir zu Ehren
	Lasst uns jetzund alles hören,
	Hör' auch du in deinem Thron!

Hierauf folget eine Music mit Trommeln und Trompeten. Der König geht hinauf nach dem Altar, wo des Bacchi Bildniss stehet, zu opfern. Der Chor des Pöbels wiederholet die vier letzten Verse.

Die Priester u. der König	O Vater Bromie,
	Nimm an die süsse Gaben,
	Und hilf uns alles Weh
	Tief in das Meer vergraben.
Chor der Priester	Wie das Laub zu deiner Zier
	Unsre Häupter hat umbwunden
	So bekrön auch unsre Stunden
	Mit Vergnügen für und für.

Der Chor des Pöbels wiederholet dieses.

Alle zusammen	So wollen wir ewig Geschenke dir bringen
	Und deine berühmete Thaten besingen,
	Wir wollen dein' heilige Gottheit bedienen
	So lange das Epheu wird blühen und grünen.

Der erste Auftritt, wo die frommen Juden in den Felsen sich verbergen, ist wohl der beste, aber die letzten Scenen sind jedenfalls die merkwürdigsten. Sein Strahl fällt in die schwarzen Vorgänge, ausgenommen dass zur Stärkung der Mutter Abraham mit dem Geiste ihres erstgebornen Sohnes in seinem Schoosse erscheint und beide ihr zuerst einzeln und dann zusammen von der Himmelsfreude singen. Während ihr jüngstes Kind dahin fällt, fleht sie

Aria	O höchstes Gut,
	Gib Stärk und Muth
	Den zart und blöden Sinnen!
	Dass sie in dem letzten Streit
	Ritterlich gewinnen. (V. 7.)

Und in ihrer eignen Peinigung

1

Aria	Nun wird das Brod
	Seh Himmels Lust,
	Darnach ich trug Verlangen,
	Nunmehr wird sie ihren Gott
	Ewiglich umbfangen.

2

	Nimm meine Seel'
	Aus dieser Höhl'
	O Gott, in deine Hände!
	Herr, ach Herr, ach nimm mich auf!
	Weil sich naht mein — — —
	(Stirbt) (V. 7.)

Nun, da alle todt sind, treten auch die Heiden ab und der Schauplatz verändert sich in's Paradiess. Constantia spricht die Lehre aus, welche in ihrem Namen liegt, tritt dann hinaus und krönet die Salome mit ihren Kindern. Darauf heben sie den Schlusschor an

Salome mit ihren Söhnen	Triumph! Triumph!
	Der Bogen der Trübsal ist gänzlich verschwunden
	Wir haben die himmlischen Sonnen gefunden,
	Die uns nun mit ewigen Strahlen erfreut.
	O selige Marter, o glückliches Leid!
	Triumph! Triumph!
Tutti	Triumph! Triumph!
	Der ewige König der himmlischen Thronen
	Umb welchen unzählig viel Heiligen wohnen
	Der alles was Odem hat lieblich regiert,
	Sei ewig mit Lob, Preis und Ehre geziert.
	Triumph! Triumph!

Finis. Es ist nun ersichtlich, weshalb vorhin dieser Ausgang das Merkwürdigste an dem Stücke genannt wurde. Man hat hier gewagt das himmlische Paradies mit auf den Schauplatz zu ziehen, wie in Nr. 1 das irdische, und es muss zugegeben werden, dass vom kirchlichen Standpunkte das eine so nahe

lag wie das andere. Die Kühnheit ist deshalb nicht sehr gross, aber immerhin bleibt es bemerkenswerth, dass dieser Durchbruch durch das Irdische gewagt wurde, um die höhere Bedeutung des Gegenstandes zu ihrem Rechte kommen zu lassen, was auch trotz aller Mangelhaftigkeit des Künstlers bewirkt wird. Hier sieht man wieder, wie vieles gewonnen ist, wenn man nur in der Hauptsache die richtigen Kunstmittel wählt. Was dem Worte allein unmöglich ist, das lässt sich unter Hinzunahme der Musik sehr leicht bewerkstelligen: ein Singspiel kann wagen, was einem Schauspiel versagt ist, und ein musikalisch poetisches Werk ohne theatralische Darstellung kann noch viel weiter gehen. Wir werden hier wieder auf denselben Gesichtspunkt geführt, der schon bei No. 1, der Oper von der Erschaffung der Menschen, hervortrat: denn was ist auch diese »Maileyländische Mutter« anderes als ein Vorspiel der Behandlung, die Händel demselben Geschichten im Judas Makkabäus angedeihen liess? was ist die mangelhafte Oper in ihrem gesonderten Barus anders als die erste Regung dessen, was das spätere Oratorium in seiner Vollendung aufweist? — Ueber die eigentliche Oper ging also das, was Elmenhorst hier dichtete und sein Freund Franck in Musik brachte, schon beträchtlich hinaus.

5. Don Pedro oder durchgestrafte Eifersucht, in einem Singe-Spiel vorgestellet. 4. 28 Bl. Prolog und 3 Acte. 8 Verwandlungen. 10 Arien, 3 in der Rundstrophe.

Von Franck componirt und von einem Ungenannten gereimt ohne Zweifel unter Vorlage eines komischen Schauspiels. Ursprünglich wird das Stück aus Spanien stammen. »Spanjers wird D. Pedro I. 5 genannt, eben »Herr Franzmann« nennt Pedro den Adrasto, der ihm durch drollige Listen seine Geliebte, eine griechische Sclavin, wegstiehlt. Diese Sclavin kehrte sagt ebenda

> Hier merket man recht der Franzosen Weise,
> Man kann's verstehn, und dennoch gehn sie leise.

Die Scene wenigstens ist nach Spanien verlegt. Nach Lindner (Erste stehende deutsche Oper S. 41 und 169) wäre unser Text »nach einem italienischen komischen Singspiel« gearbeitet; eine Quelle nennt er nicht und wir haben eine solche auch nicht gefunden. Bewunderung und Nachahmung französischer Sitten, eine gewisse Behendigkeit in der Handlung, das Vorwalten des Dialogs und der Intriguen, die geringe Zahl der Arien und der Verwandlungen, alles das deutet mehr auf ein französisches Schauspiel. Ein näheres Eingehen ist überflüssig.

Bei Gelegenheit eines Ständchens, welches durch drei gemiethete Sänger dargebracht wird, erfahren wir etwas über die damalige Haltung verschiedener Tonarten. Sie fangen an zu singen, aber der Diener, ihr Anweiser, belehrt sie:

> Es ist zu frisch der Ton,
> Ich weiss was ihm gefällt:
> Singt ihr nur einen, der ein b-moll anhält,
> Ich weiss ein Stück, das ihm für allen
> Von Herzen wird gefallen.
> Das thuts, das ihr jüngst hie versuchet habt,
> Es hat mich selbst sonderlich recht gelabt:
> Es funden sich zwei Schäfer, jeder klagte,
> Wie ihn die Liebe plagte,
> Das ging recht weich, dass man fast musste weinen;
> Ich fing mit an zu greinen.
> So hart ich bin. Der Dritte der verlachte
> Die Lumperei, die sie zu Männern machte,
> Und sang recht frisch aus dem stets frohen C. (I. 8.)

6. Aeneas des Trojanischen Fürsten Ankunft in Italien, in einem Sing-Spiel vorgestellet. 4. 28 Bl. Vorwort und 3 Acte. 11 Arien, 2½ in der Rundstrophe.

Auch dieses Stück war von Franck componirt. »Der fromme und tapfere Fürst Aeneas, die schönste Blum der asiatischen Ritterschaft«, hat hier Kriegs- und Liebeshändel. Dass in dem Vorworte nicht auf eine italienische Arbeit verwiesen wird, könnte ein deutsches Original vermuthen lassen, und die scenische Kunst ist auch derart dass sie wohl nur einem damaligen Deutschen wäre zu erschwingen gewesen. Aber dagegen spricht die Rundstrophe, die hier zum ersten mal recht häufig, nämlich in 21 Arien vorkommt, am weitesten ausgebildet in zweien, von denen folgende die merkenswertheste ist.

> *Arie.* Ein warmes Angesicht,
> Wie schön es sei,
> Gefället mir gar nicht.
> Der schwarzer Treu
> Ich bin gebunden
> Durch deren Haar
> Die süsse Wunden
> Von Amor's scharfen Pfeil
> Empfind ich zwar.
> Jedoch ein Angesicht,
> Wie schön es sei,
> Gefället mir gar nicht.
> Der schwarzer Treu. (II. 6.)

Die gewöhnliche Liedform wird auch nicht selten und mitunter recht glücklich gehandhabt.

> *Arie* 1.
> In Camillens schönen Wangen,
> Die ein weisser Schnee bedeckt,
> Da die Purpurrosen prangen,
> Hat sich Amor selbst versteckt.
>
> 2.
> Da hat er die güldnen Bogen
> Heimlich auf mich los gedrückt,
> Meine Freiheit mir entzogen
> Und mir Geist und Seel' entzückt. (III. 6.)

Als ein fremdländisches Gewächs steht einsam da:

> *Arie.* Das Glück gleich Atropos es lässt sich nicht erbitten,
> Es lächelt uns oft an und nimmt uns doch das Leben.
> So viele Kronen uns auf seiner Kugel schweben,
> So vielen Herzen Band wird von ihm abgeschnitten.
> (II. 6.)

Die Geschichte wie sie hier veropert ist kann uns nicht weiter kümmern; vor dem Schluss des zweiten Acts wollen wir entnehmen. Er stellt vor »Vulcanus mit 3 Cyclopen, welche den Schild vor Aeneam mit musikalischer Harmonie schmieden«.

à 2. Vulc.	Ha! Tapfer dran! lasset die Funken nur springen!
u. Amor	Verdoppelt die Streiche, es! härtet die Klingen!
Sterope	Drauf! Brontes! Piragmon, so lustig schlag drauf!
Pyragm.	Du, hebt du den Armen brav auf!
à 3.	So müssen die Waffen und Schilde gedeihen, Wenn also die Schläge die Funken rings streuen.
3 Cyclopen.	Ei hört doch, wie girret und klirret der Stahl! Wie streut die Funken den feurigen Strahl! So kann man mit hitzig erhabenen Schlägen Recht artig erwecken den feurigen Regen.
Vulc. und Cupido	Drauf Brontes! Piragmon! so lustig schlagt drauf!
à 4 Cyclopen.	Wie regen die Arme, sie heben sich auf.
à 3.	So müssen die Waffen etc.

Val: Sohl des Unsterblichkeit, die leucht schon aus der Klingen
Cupido eile sie der Mutter hinzubringen!
Amor allhier mit Schild und Schwert Teucht hinein. Hierauf geschiehet der Sturz der Cyclopen.»

Hieraus ist zu ersehen, dass man den ruhigen Gott schon am Spon... hat musikalisch hämmern lassen und ferner, dass dieses Gepauker von Anno 1616 wohl ebenso geräuschvoll und musikalisch vielleicht noch kurzweiliger war, als das was bis in unsere Tage auf der Bühne ist gehört worden. Mit dieser Oper, welche noch 1681 im Gange war, begann das dritte Jahr. Die Stücke, welche zur Aufführung gelangten, waren für die damaligen Verhältnisse durchweg glücklich gewählt.

40 Die liebreiche, durch Tugend und Schönheit erhöhete Esther, in einem Singe-Spiel vorgestellt.
4. 24 Bl. Vorrede, Prolog und 3 Acte, 8 Verwandlungen, 24 Arien, 1 in der Rundstrophe.

Hier tritt in dem Kapellmeister *Strunck* ein neuer Componist auf. Der Poet ist nicht bekannt geworden. Zinsenhorst wird es nicht gewesen sein, wohl aber ein Elmenhorstianer. Der «Vorbericht» ist merkwürdig. «Die Staatsgeschicht von der unvergleichlichen Esther ist hierbei nach der biblischen Polizei verfasset und in ihrem Grundwesen unverrückt gelassen, jedoch zu prächtigerm Aufzuge mit höherem Schmucke ausgezieret, wie die Eigenschaft der musikalischen Opern erfordert. … Im Fall aber irgend ein Aristarchus unsere Esther nicht gültig achten will, der lasse sich berichten, dass sie schon ihm nicht im Finstern sitzen werde, und mag derselbe ihr alsdann Sand in die Augen streuen, wenn er einen schöneren neben ihr darstellen wird.» Diese Worte geben die erste Andeutung von einer sich bildenden Macht gegen das Theater, die bald unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen wird.

Formal steht die Anweisung «Die Unruhe kömmt mit Cimbeln herein gefiogen» in des Königs Schlafgemach. Von der Behandlung ist nicht viel Tröstliches zu melden; das geringe Mark des biblischen Stoffes ist hier durch seine allegorische Figuren noch gar ausgesogen. Es waltete ein eigner Unstern über diesen biblischen Stücken; sie wurden immer undramatischer, immer ruhiger, immer schlechter. Die vom Auslande herübergetragenen Stücke sind für uns heute in keiner Hinsicht Muster classischer Vollkommenheit, aber damals erfüllten sie den grossen Zweck, dass die Deutschen sich an ihnen aufranken und erstarken, in gleichem künstlerisch sich weiter finden konnten. Dies ist auch der eigentliche Grund, weshalb die fremden Kunstformen bei uns Boden gewannen; sie siegten lediglich durch ihre Stärke. Man sah dies sehr wohl ein und lernte von ihnen; nur bei den geistlichen Stücken wusste man nichts aus ihnen nachzuahmen, als das Schlechte, die gemeinen Possen, welche hier bei Esther ebenso wenig fehlen, wie bei der Makkabäischen Mutter. Musikalischen Vers und Sprache fand man dagegen sehr schwer; selbst sogenannte Nachahmungen sind weit mehr sprachlich zierlich als musikalisch gerathen, z. B.

> Ich frage nicht vergebens
> Dieweil ich jetzt von angelegnen Sachen
> Mit dir will in geheim
> Ein wenig Worte machen
> Vielleicht
> Gereicht
> Es dir
> Und mir
> Zur Wohlfahrt unsers Lebens. (III 1)

Von den Arien haben zwar 8 die Rundstrophe, jedoch die nächste Form derselben, aus zwei gleichen Strophen bestehend mit Wiederkehr der beiden ersten Zeilen am Schluss der zweiten Strophe. Das Hauptsache — Leben, Bewegung, Aufeinanderplatzen der Kräfte, interessante Scenen und Wechsel, Kampf und Lösung — fehlt; dagegen erhalten wir lauter Erzählungen und leere Verhandlungen, vorgetragen mit einer Altklugheit, die in jedem Worte zu verstehen giebt, dass es so schlimm nicht gemeint sei, dass endlich auch Alles wieder gut werde. Und so prahlt das Laster ohne Grund, und die Tugend siegt ohne gelitten und gestritten zu haben, lediglich weil es in der Bibel steht. Aber kann solches Verwunderung erregen? Elmenhorst, theilweise der Dichter und überall der erste Rath bei diesen geistlichen Singspielen, mied den Besuch des Theaters seines «Amtes» wegen, um beschränkteren Collegen keinen Anstoss zu geben. Ohne nun diesen Zweck zu erreichen, ging ihm dadurch für seine Texte die eigentliche *Schule* verloren, denn wenn irgend etwas nur durch unmittelbares Anschauen erfasst werden kann, so ist es die Bühnenkunst. Die biblischen Stücke kamen also wohl auf die Bühne, aber nicht eigentlich ins Feuer, konnten daher auch einer wirklichen Läuterung nicht theilhaftig werden.

41 Dorus oder der königliche Sclave, in einem Sing-Spiel vorgestellt. *4. 24 Bl. Vorrede, Prolog und 3 Acte, 8 Verwandlungen, 32 Arien, 8 in der Rundstrophe.*

Auch von *Strunck* componirt. Der ungenannte Poet wird ein italienisches Stück bearbeitet haben. Es ist eine aegyptisch-persische Geschichte, die in Babylon spielt. Zu den beiden königlichen Liebespaaren fehlt als komischer Gegensatz auch hier nicht die garstige Liebelei einer Alten mit dem Narren oder dem Orontes kurzweil gem Knecht», wie er genannt wird. Dadurch allein schon offenbart das Stück sich als ein italienisches; solche Scenen waren bis etwa gegen Ende des 17. Jahrhunderts in der Opera verwebt. Hoten sich dann aber mit der Ausbildung der Opera seria von derselben los und wurden als getrennte Zwischenspiele (intermezzi) vorgetragen. Das Hauptaffect liegt hier in Verkleidungen. Dorus läuft als Ali in Mannes-Phlonotus als Celinda in Weibsgestalt herum, das ganze Stück hindurch. Auch dies ist Beweis eines fremdländischen Ursprungs, denn so beliebt es gewesen sein mag, dergleichen nachzuahmen, so wenig konnte ein Deutscher von selbst auf eine Intrigue kommen, welche den heimischen Sitten gänzlich widersprach.

Man vergleiche nun einmal den Bau dieses Stückes mit dem der Esther. Die Scenen und Verwicklungen sind in dem biblischen Spiel matt, hier lebendig; die Arien dort einfältig lieblos, hier voll Empfindung; mit den Erzählungen wird dort in redseligster Breite so gut wie nichts gesagt, hier aber in wenige Worte eine reiche Geschichte zusammen gedrängt. Es ist abermals der Unterschied des formell künstlerischen Werthes, den wir immer bemerken, wenn wir aus dieser Zeit einen deutschen und einen italienischen Operntext, oder ein deutsches und ein französisches Schauspiel gegen einander abwägen. An der Kunstform hängt aber Alles — beifall, Erfolg, Wirkung auf die Zeit und beherrschung der Kunst. (Fortsetzung folgt.)

Ueber
die Mängel beim Gesangunterrichte
an
höheren Schulen und Seminarien
und über die Beseitigung derselben
von
Theodor Odenwald
(Cantor und Gesanglehrer am Königl. Gymnasium zu Elbing)

Es ist eine auffallende Erscheinung, dass seit 20 bis 30 Jahren in Deutschland ein sehr fühlbarer Mangel an guten Singstimmen hervorgetreten ist, was schon aus der allgemeinen bekannten Thatsache erhellt, dass unsere Concert- und Theater-

vermögen in Folge dieses Mangels für ganz mittelmässige Stimmen oft recht bedeutende Honorare zahlen müssen.

Ich habe während meiner siebenzehnjährigen Gesanglehrer-Thätigkeit oft über diese Erscheinung nachgedacht und den Ursachen derselben nachgeforscht, und halte es für meine Pflicht, die Ergebnisse dieser Erwägungen zu veröffentlichen, damit durch vereinte Kraft dem Uebelstande bald Abhülfe geschafft werde.

Meine geehrten Herren Collegen aber ersuche ich zuvor meine Mittheilungen vom rein objectiven Standpunkte anzusehen.

Das Bildungsbedürfniss des deutschen Volkes ist seit etwa 50 Jahren sehr bedeutend gestiegen und die Einrichtung vortrefflicher Schulen in ganz Deutschland hat diesem Bedürfnisse nach allen Richtungen hin Rechnung getragen. In Preussen sind wohl namentlich die immer deutlicher hervortretenden Vortheile, welche der einjährige Freiwilligendienst in der Armee gewährt, eine nicht unwesentliche Triebfeder für die Erwerbung eines höheren Bildungsgrades gewesen und es sind seit etwa 25 Jahren eine Menge höherer Schulen entstanden, in denen das deutsche Volk sich diejenige geistige Kraft erworben hat, die nothwendig war, um seine heute so hervorragende Stellung unter den Völkern einzunehmen. Auch in dem höheren Töchterschulwesen sind bedeutende Fortschritte gemacht worden und viele mehr oder weniger mangelhafte Privatinstitute haben gut eingerichteten höheren Töchterschulen den Platz räumen müssen.

Die Volksschullehrer-Seminare haben bessere Einrichtungen erhalten und wenn vielleicht gerade für diese Anstalten bis jetzt noch manches zu wünschen übrig bleibt, so hat doch der Staat den Aspiranten Gelegenheit geboten, seine auf irgend einem Wege erworbene umfassendere Bildung vor einer Prüfungscommission nachweisen zu können. Für alle Unterrichtsgegenstände haben die Hochschulen besondere Facultäten.

Die Schulbehörden sind eifrig bemüht gewesen, für jeden Unterrichtszweig tüchtig vorgebildete Fachmänner zu berufen, die ihre besondere Qualification vor der betreffenden Prüfungscommission nachgewiesen haben. Selbst den früher als so unwesentlich erachteten Zeichenunterricht überträgt man seit etwa 15 Jahren nicht mehr einem zufällig am Orte wohnhaften Maler, sondern man beruft einen tüchtig vorgebildeten Fachmann.
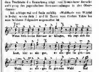
Nur beim Gesangunterrichte verfährt man leider ganz anders. Für die Lehrer des Gesanges ist weder eine gute Bildungsanstalt vorhanden, noch ist eine Prüfungscommission niedergesetzt, vor welcher die erworbene Qualification nachgewiesen werden kann. Ist eine Gesanglehrerstelle zu besetzen, so hat man bis jetzt ja immer Jemanden gefunden, der das Amt übernimmt: entweder einen Musiker, oder einen sogenannten »musikalischen Lehrer« des Collegiums, der etwas Clavier, vielleicht sogar Geige spielt, oder man nimmt einen Volksschullehrer, der »musikalisch« ist und »gute Disciplin zu halten« versteht. Ob der Betreffende Gesangstudien gemacht, ob er außerdem überhaupt das Wesen des reizendsten und seelenvollsten aller musikalischen Instrumente, der menschlichen Stimme kennt, ob er sich um Methodik des Gesangunterrichts bekümmert hat und sich seiner wichtigen Aufgabe, der Pflege und Schonung der Stimmen in der stets in der Entwickelung begriffenen Zeit ganz klar bewusst ist, danach hat man bis jetzt in den meisten Fällen nicht gefragt.

Die auf dem Volksschullehrer-Seminare erworbene Qualification für Gesangunterricht reicht wohl für Volksschulen aus, wie sollen aber die nothwendigen Ansprüche des Gesangunterrichts an höheren Schulen befriedigt werden? Woher soll die Kenntniss der Gesanglehrer kommen? Mindestens ebenso schlimm ist es bei dem sogenannten »musikalischen Lehrer« aus dem Collegium, dem man nicht selten den Gesangunterricht zu übertragen pflegt. Und unter den Musikern von Fach, die als Gesanglehrer fungiren, müssen wohl viele bekennen, dass sie bei ihrer Anstellung für dieses Fach bei weitem nicht genügend vorbereitet waren und dass sie im günstigsten Falle vieles erst nach Jahren erkennen lernten, was ihnen bei ihrem Amtsantritte hätte genau bekannt sein sollen. Man hat auf dem Conservatorium ganz andere Dinge studirt als Gesang und Gesangunterrichtskunst, da man ja nicht Sänger zu werden beabsichtigte — und doch sollte jeder Gesanglehrer selbst ein gut gebildeter Sänger sein.

Man sollte nicht so sehr darauf bauen, dass der liebe Gott demjenigen, welchem er ein Amt verleiht, auch das gehörige Sachverständniss giebt. Es ist eine nicht übertriebene Behauptung, dass nur wenige Schüler und Schülerinnen so glücklich sind, von einem tüchtigen Gesanglehrer geleitet und vor dem Ruine ihrer Stimmen bewahrt zu werden. Sehr sorgfältig müssen die unentwickelten jugendlichen Stimmen geleitet und mit grosser Umsicht muss bei der Wahl der Gesänge für unsere Schüler verfahren werden. Das ist nun wohl auch vielen Gesanglehrern nicht unbekannt geblieben und doch werden immer neue Sammlungen von Gesängen veröffentlicht und eingeführt, die den Schülern Unausführbares zumuthen.

Es liegt mir eben eine solche für 3- und 4stimmigen Männerchor in den oberen Classen höherer Schulanstalten vor, die auf dem Titelblatte die Bemerkung trägt: »mit besonderer Berücksichtigung des jugendlichen Stimmenumfanges in den Oberclassen«.
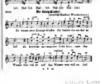
Ich schlage auf und finde zufällig »Waldlust« von Würfel in B-dur, worin dem I. und II. Tenor vom fünften Takte bis zum Schlusse Folgendes zugemuthet ist:



dann

Die Königskinder

(Aus des Knaben Wunderhorn.)



u. A. m.

Der Herr Verfasser geht hier so entschieden auf die armen ersten Tenore los, dass gewiss keiner von denselben aus Tenorstimme bekommt, und das beleuchtet er besondere Berücksichtigung des jugendlichen Stimmenumfanges zu nennen! Der oben geliefene Beweis veranlasst zu der sehr dringenden Mahnung neue Bücher, die mit solchen Vorschriften ausgestattet sind, zur Einführung derselben erst gewissenhaft zu prüfen und nicht blind zu glauben.

Wie leicht der Ruin einer jugendlichen Stimme herbeigeführt wird, davon könnten zunächst die Schüler selbst das sprechendste Zeugniss abgeben, wenn sie nach einer Gesangstunde, in welcher ungeeignete Gesänge, vielleicht gar vierstimmige Männerchöre geübt wurden, bei vollständiger Ermüdung der Gesangsorgane und bei gänzlicher Klanglosigkeit der Stimme den Gesangsaal verlassen; sodann aber alle diejenigen, die sich als Seminaristen, Secundaner oder angehende Primaner einer wirklich klangreichen, schönen Stimme erfreuten, dieselbe aber durch ganz falsche Behandlung und übermässige Anstrengung bei Aufführungen in Schulen und in Gesangvereinen, in denen sie mitzusingen »die Ehre hatten«, verderben mussten. Es ist mir eine grosse Anzahl von Männern und Frauen bekannt, die heute darüber klagen, wie man ihre Stimme in der Jugend gemisshandelt hat. Ich habe auch Gelegenheit gehabt zu beobachten, wie zu Aufführungen bei Schulfeierlichkeiten Compositionen gewählt worden waren, in denen dem Sopran das hohe *b* zugemuthet und Alt, Tenor und Bass weit über ihren natürlichen Umfang geführt wurden. Wie unendlich oft müssen solche Gesänge wiederholt werden, ehe sie nur einigermaassen sauber klingen! Nun waren aber die betreffenden Gesänge bei denjenigen Gelegenheiten, welche ich im Auge habe, wirklich sauber studirt und die Vortragsmittel geschmackvoll angewandt, so dass im Zuhörerkreis bei Eltern und Angehörigen die grösste Freude herrschte, und dem Lehrer die wärmsten Dankesworte gebracht wurden, während er doch von einem sachverständigen Kritiker begründete Vorwürfe über Misshandlung und Vernichtung der Stimmen zu erwarten gehabt hätte.

Es wurde z. B. ein Knabe von beinahe 15 Jahren als »Führer im Sopran« bezeichnet, der den Lehrer »nie im Stiche liess«. Ich besah mir die Sache genauer und fand, dass der betreffende Knabe allerdings mit einer recht guten Stimme und mit feinem Gehör ausgestattet war. Er quälte sich aber offenbar schon seit langer Zeit das *a* und *f* zu erreichen, nur damit er als Führer im Sopran »durchgeführt« werde, statt mit grossem Erfolge ohne jede Anstrengung Alt zu singen, nicht ahnend, dass seine Stimme für eine späteren Zeiten rauh, kreischend und klanglos werde.

In einem andern Gesange, der ebenfalls neue Componisten nicht für Schulen, sondern für gemischte Gesangvereine bestimmt ist, deren Mitglieder sich nicht mehr in der Entwickelungszeit ihres Organs befinden, hat der Tenor die Melodie in ziemlich hoher Lage zugetheilt erhalten. Das Ehrgefühl unserer jugendlichen Sänger ist so gross, dass sie den Wünschen des Lehrers möglichst nachzukommen suchen; sie quälen sich augenscheinlich, machten am Ende auch auf den Schüler einen guten Eindruck, aber sie hatten damit ihrer Stimme den letzten Rest metallischen Klanges geraubt. Ebenso ist es im Bass und namentlich in derjenigen Stimme, welche die Grenze der Knaben- und Männerstimme bildet, im Alt. Hier wird der meiste Stimmenmord verübt durch Zumuthung von höheren Tönen, welche die Frauen-Altistinnen wohl ganz bequem liegen, des Knaben Alt aber ruiniren und dadurch, dass man den Gesangsorganen nicht zu rechter Zeit die Ruhe gestattet, welche erforderlich ist, damit sich aus der Knabenstimme eine gesunde Männerstimme entwickeln kann. Ist die sogenannte Mutationsperiode eingetreten, so soll man streng darauf sehen, dass die Schüler während dieser Zeit gar nicht singen. Zwar würde wohl die Uebung derjenigen Töne, welche eine Stimme auch während der Mutationsperiode hervorzubringen im Stande ist, von Vortheil für die Entwickelung sein; da aber der Umfang derselben oft nur eine Quarte ausmacht und bei den Einzelnen ganz verschieden und häufiger Veränderung unterworfen ist, so müssen gemeinsame Uebungen während dieser Zeit nachtheilige Folgen haben, und jedes Singen muss so lange unterbleiben, bis der Schüler über einen Umfang von mindestens 10 Tönen verfügt. Hat die Stimme den Charakter der Männerstimme und einen genügenden Umfang erhalten, dann ist es Zeit dieselbe wieder dem Gesange zuzuwenden. Aber die Gefahr, die Stimme zu verderben, ist keineswegs etwa schon vorüber.

Wie häufig bemerkt man bei jungen Leuten das Bestreben, durch Hervorbringen recht tiefer Töne eine gewisse Männlichkeit zu zeigen, während doch durch jeden erzwungenen Ton der Stimme gleichsam eine Wunde beigebracht wird, die wohl wieder heilt, aber eine nie verschwindende Narbe zurücklässt, welche die Stimme ihres Glanzes und ihrer Schönheit beraubt.

Mit grösster Gewissenhaftigkeit muss daher alles gewaltsame Erzwingen von Tönen, sowohl nach der Höhe als nach der Tiefe hin vermieden werden, und nur mit äusserster Vorsicht darf man nach und nach immer nur um eine halbe Stufe den Stimmenumfang erweitern.

In höheren Töchterschulen genügt es den meisten Gesanglehrern und Directoren leider nicht, das ein- und zweistimmige Volkslied zu benutzen.

Viele Directoren halten es sogar für eine Bequemlichkeit des Gesanglehrers, wenn er den drei- und vierstimmigen Gesang ausschliesst, und fordern, dass »grössere Sachen«, z. B. dreioder wohl gar vierstimmige Motetten und Cantaten geübt werden. Ein sachkundiger Gesanglehrer weiss natürlich durch wenige Auseinandersetzungen solche falsche Ansichten und Anschuldigungen zu berichtigen, sehr häufig aber geht der Lehrer darauf ein, um nicht anzustossen, und so werden nun Motetten und grössere Werke, vom Componisten für »Frauenstimmen« berechnet, aufgeführt, bei welchen die höchste und tiefste Stimme sich immer in den äussersten Grenzen ihres Stimmenumfangs zu bewegen haben.

Selbstverständlich ist bedeutende Ermüdung der Organe nach der Singstunde und allmälige Zerstörung derselben auch hier die unvermeidliche Folge. Allgemein bekannt und von sehr vielen Frauen beklagt ist die Thatsache, dass viele Gesanglehrer des leichteren und besseren Gelingens halber gut befähigte Schülerinnen einer tieferen Stimme zuweisen, obgleich sie naturgemäss Sopran singen müssten. Was muss daraus entstehen? Solche Handlungsweise wäre doch eigentlich mindestens einer schweren Körperverletzung gleich zu achten.

(Schluss folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Psalmen und prophetische Stücke der heiligen Schrift für vierstimmige Singchöre in Musik gesetzt von **Christian von Palmer**. Zweite vermehrte Auflage. Tübingen, H. Laupp'sche Buchhandlung. 84 Seiten qu. 8. in Typendruck.

Dieses kleine Heft des verstorbenen Professors der Theologie in Tübingen erweckt unser besonderes Interesse schon dadurch, dass der Verfasser früher einer der fleissigsten und gewandtesten Mitarbeiter dieser Zeitung war. Seit 1869 feierte seine Feder zwar, doch hatten wir 1875 die Hoffnung, dass er neue Beiträge fortsetzen würde, als ihn der Tod abrief. Diese einfachen Stücke für vier Singstimmen schrieb er als Prediger einer Landgemeinde, wo er einen Singchor leitete,

sie sind durchaus wirkungsvoll gesetzt, auch würdig in den gezogenen Grenzen. Die Uebelstände in der Stimmführung, welche hauptsächlich daher rühren, dass der Verfasser nicht contrapunktisch sondern am Clavier componirte, machen sich aber in einem so bescheidenen Rahmen wenig bemerklich. Diese Musik ist sehr passend für die Chöre kleiner Gemeinden, welche mit ihren beschränkten Mitteln doch allerlei Künste versuchen wollen, oft da sind Imitationen, Stücklein von Fugen und Canons, Recitative und dergleichen. Mit jenem geistlosen Eifer vorgetragen, der in solchen Fällen gewöhnlich zu finden ist, wird die andächtige Heerde die Engel im Himmel zu hören glauben. Und alle Musik ist schön und edel, die Schönes und Edles anregt. Solches möge diese kleine Sammlung denn auch ferner thun.

Chr Palmer versuchte sich auch an grösseren Kirchenstücken, von denen aber nichts gedruckt ist. *Chr*

Alfred Ahlborn. Mazurka, Ländler, Wiegenlied, drei leichte Tonstücke für das Pianoforte zu vier Händen. Erstes Werk. Pr. M. 4 50. Hannover, Adolph Nagel.

B. Welche Freude für den Verfasser sein Opus 1 gedruckt vor sich zu sehen! Referent kennt sie aus Erfahrung, gesteht aber offenherzig, dass die Freude bei ihm sich gar bald in Reue verwandelte über die Herausgabe seiner ersten Opera. Was hätte er nicht darum gegeben, wären sie wieder aus der Welt zu schaffen gewesen. Doch er hatte den Fehler einmal gemacht und suchte nun und fand Trost in der Wahrnehmung, dass es manch Anderm nicht besser ergangen. Ein leidiger Trost freilich, aber doch ein Trost. Man sollte bei Herausgabe der ersten Werke mit ganz besonderer Vorsicht verfahren, denn wenn auch die Kritik nachsichtig gegen sie zu sein pflegt, so hat sie doch keineswegs die Verpflichtung, es zu sein, sie kann sich und zwar mit vollster Berechtigung, auch auf einen Standpunkt stellen, von dem aus ihr der Inhalt des Gebotenen allein, die Opuszahl nichts gilt. Und da setzt es dann oft harte Hiebe und werden dem Autor die Vaterfreuden gründlich verdorben. Doch das Schlimmste ist, wenn die Sachen später vor dem Urtheile des Verfassers selbst nicht mehr bestehen können. Ich schicke dies nicht voraus, um es auf das obige Werkchen anzuwenden, es sollte vielmehr nur eine gelegentliche Mahnung zur Vorsicht für angehende Componisten sein. Der Verfasser vorliegender drei Stückchen braucht nicht zu bereuen, dass er sie veröffentlicht hat. Sie geben sich einfach, bescheiden, haben guten Fluss und sind melodiös. Was will man mehr in so kleinem Rahmen? Für derartige Sachen scheint der Verfasser nicht übel beanlagt zu sein, so viel lässt sich aus den vorliegenden wohl schliessen. Weitergehende Schlüsse auf das Talent des Componisten daraus zu ziehen, würde mir gewagt erscheinen. Es kommt wohl die eine oder andere kleine Unbeholfenheit im Claviersatz vor, aber sie ist leicht zu überwinden und stört weiter nicht. Leichte vierhändige Sachen dieser Art kann der Lehrer immer gebrauchen und bei Schülern, welche die Anfangsgründe hinter sich haben, gut verwenden. Dieses seien die drei Stücke, die hier dann nur 4 Seiten füllen, hiermit bestens empfohlen.

Georg Vierling. 3 vierstimmige Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Op. 52. Partitur und Stimmen M. 3,50. Stimmen einzeln M. 2. Leipzig, Verlag von F. E. C. Leuckart (Constantin Sander).

Vierling's musikalische Solidität ist hinlänglich bekannt und zeigt sich auch in diesen Gesängen. Wir begegnen ihm gern, denn wenn er auch nicht immer packt, so pflegt er doch stets etwas zu bringen, das uns in der einen oder andern Weise fesselt. Das thut hier vom ersten Liede, dem Geibel'schen »Cor mora rui« die erste Hälfte der Strophe etwa bis zum 16ten Takt, von da an überwiegt die zum Theil chromatische Phrase. Unbedeutender noch ist der Schluss des Liedes, das ganze Più tranquillo. Vortrefflich dagegen ist das Strophenlied Nr. 2 Serenade von Nic. Dellus, mit seinem verbindlich gracilösen Schlusse und glücklich getroffenen spanischen Colorit. Das Lied verdient den Sängern aus ganz besonders empfohlen zu werden. Das dritte Lied, »Der Traum« von Uhland, zeichnet sich durch hervorragende Erfindung nicht aus, trifft sonst aber recht wohl den Ton des Gedichts. Wir möchten wünschen, dass die Componisten die ernsten Texte nicht allzu sehr bevorzugten. Ihre Frau kann ihnen sagen, dass sie weit weniger Eingang finden als frische, heitere, lebensfrohe Lieder. Ohnehin haben wir ja auch des Ernstes genug in der Kunst.

Heinrich Hofmann. Fünf Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 38. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. 3 M.

Empfehlenswerthe Lieder, sangbar und gut melodiös, zwar nicht in die tiefste Tiefe gehend, aber auch nirgend trivial. Nobel in ihrer ganzen Haltung geben sie die Stimmung der Gedichte grösstentheils zutreffend wieder und sind von einem gewissen poetischen Hauche angeweht. Die Clavierbegleitung mit ihren harmonischen Feinheiten trägt nicht unwesentlich dazu bei, die Lieder interessant zu machen. Sie deckt nie den Gesang, ist auch nicht schwer, was freilich der gewöhnliche Dilettant, speciell die ihren Gesang selbst begleitenden jungen Damen nicht zugeben werden. Wer kann aber immer an diese denken. Der Musiker wird die Begleitung mit Interesse spielen. Wir wünschen, dass die Lieder in die Hände und Kehlen vieler Sänger gelangen mögen.

S. Jadassohn. Serenade (Nr. 3 H-dur) für Orchester. (I Introduzione in tempo di Marcia, II Cavatina ed Intermezzo, III. Scherzo e capriccio, IV Finale.) Op. 47. Partitur Pr. M. 12. (Orchesterstimmen Pr. M. 18.) Leipzig, Breitkopf und Härtel.

S. Jadassohn gehört zu den talentvollen und routinirten Künstlern, die ohne compositorisch gerade Eminentes zu leisten, doch mancherlei bieten, was wir gern acceptiren. Die Reihe dieser Künstler ist lang und das ist ein Glück für die Kunst, denn sie halten durch ihr Wirken in dem Theil aufstrebender ausübender, vom Theil prinzipieller Stellung die Kunst hoch und schützen durch ihr solides Wissen und Können sich und Andre vor Extravaganzen. Die Genies sind einmal nicht so dicht gesäet, dass man sie ohne weiteres aufbauen könnte. Sei daher Jeder mit den ihm verliehenen Gaben zufrieden und suche er sie gewissenhaft in den Dienst der Kunst zu stellen. Sind wir überzeugt, dass dies geschieht, dann können wir einzelne Unbedeutende oder weniger Gelungenes dreist passiren lassen, denn sehen wir durch zu ängstliches Abwägen oder gar kleinliches Tadel den Betreffenden die Lust zum Schaffen und die Freude an ihm nicht benehmen. Damit vergeben wir der Kritik noch nichts. Was nebenan schon bei Op. 47 angekommen ist und für grosse Orchesterwerke Verleger gefunden hat, von dem muss man annehmen — untrüglich ist der Schluss freilich nicht — dass er sein Publikum bereits gefunden und sich Sympathien erworben hat. Nach diesen Bemerkungen brauchen wir über das oben verzeichnete Werk kaum mehr zu sagen, als dass es einen harmonischen Eindruck macht, formgewandt gearbeitet und nicht gar schwer auszuführen ist. Sei es der Beachtung empfohlen.

Freidank

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 11. Juli 1877. Nr. 28. XII. Jahrgang.

Inhalt: Die erste Periode der Hamburger Oper von 1678 bis 1681 (Fortsetzung.) — Richard Wagner und die moderne Theorie der Musik. — Ueber die Mängel beim Gesangunterrichte in höheren Schulen und Seminarien und über die Beseitigung derselben (Schluss.) — Kritische Briefe an eine Dame. 6. — Anzeigen.

Die erste Periode der Hamburger Oper von 1678 bis 1681.

(Fortsetzung.)

12. Die drei Töchter Cecrops in einem Sing-Spiel vorgestellet. 4. 32 Bl. Prolog und 3 Acte („Abhandlungen" genannt). 56 Arien, 45 in Strophenform. [illegible]

Auch von Strunck componirt. Der Ursprung des Textes ist nicht bekannt. Dass es ein deutsches Original ist, dafür habe ich folgende Gründe. Erstens die unbeholfene Art, wie die Götter [illegible] mit den Menschen und [illegible] verkehren. Als [illegible] dem Merkur in der Liebe zur Prinzessin Herse königlichen Hoheit nicht gleichen will, lässt sich Jupiter aus den Lüften sehen, aber nur um diese ergötzliche Weisheit vorzutragen:

Mein Sohn! du musst dich itzt mit Jupiter verfügen
Nach einem andern Ort,
Lass nur die Herse fahren,
Sie wird doch immer fort
Den stolzen Sinn bewahren,
Denn Pallas sie nicht gerne sieht,
Dass noch ihr ein Gelübd entsteht.
Bekümmere dich nicht kannst der Nymphe wegen,
Und komme bald mit mir zu andern Liebes-Stegen.
»Fahret wieder hinab!« [V. 1.]

Zweitens die Anschauungs- und Ausdrucksweise des Menschen. Als König Cecrops seine andere Tochter im Dunkel bei Prinz Prosea in der Liebe trifft, sagt er:

Pandrose, was will das bedeuten?
Sollst Ihr Art so entfernet sein
Mit diesem Printzen ganz allein,
Und zwar bei Nacht, aus allen Leuten?
Ach ungerathnes Kind! [V. 9.]

So kann nur ein deutscher Hausvater sprechen. Noch viele andere Phrasen gehören dahin, was besonders im Zusammenhange klar wird.

Drittens: die Liebeshändel sind den herkömmlichen [illegible] Menschen nachgebildet aber unvollkommen. So fehlt hier das stereotype gereimte Paar: Zwei und zwei Hänsleche da, die sich lieb haben, aber dass sie hässlich sind, ist nur eine Reminiscenz des Poeten aus seinen italienischen Vorbildern, die er auf unzählige ja störende Weise anbringt; denn wir haben es mit einem ganz honetten christlichen Unterpaar zu thun, welches durchaus redliche Absichten hat und sich zuletzt auch ehelicht. Sonstiges Beiwerk ist mehr [illegible] opfernde

XII

Frauen, Gärtner und Gärtnerin. Die unverschämte Fertigkeit der Italiener spürt man nirgends.

Viertens. Ausser den Göttern spielen hier drei allegorische Figuren eine Rolle: die Freiheit, der Geiz und besonders der Neid. Und hierin muss man einen echt deutschen Zug erkennen, denn diese Geschöpfe fanden sich damals ja nur noch in Deutschland; auf den Theatern des Auslandes hatten sie längst eine angemessenere entweder glückliche oder menschliche Gestalt angenommen. Die [illegible] Vorstellungen kamen hiermit [illegible] und in wunderlicher Mischung unter Fremdem wieder zu Tage.

Der Verfasser ist nach dem Ausdrucksweise [illegible] obwohl die Sandstrophe in den fünf Abhandlungen nur viermal erzielt wird. Der Hauptwerth des Stückes liegt für uns in dieser Mittelstellung desselben zwischen dem Einheimischen und Fremden; wir haben darin eine auf sich gehende innere Um- und Durchbildung in ihren ersten Anfängen. Demnach muss man annehmen, dass hier die Arbeit eines [illegible] Poeten vorliegt, der sich besonders nach Italien schulte, der lernte was zu fassen mochte, und dann machte was er konnte.

13. Alceste aus dem Französischen ins Teutsche übersetzet und in die Music gebracht von Joh. Wolfgang Francken C. M. 4. 32 Bl. Vorwort und Gedicht. 5 Verwandlungen. 50 Arien, 11 in der Strophenform. (1680.)

Von dem Textbuche dieser Oper sind mehrere Drucke erhalten. Diejenige Ausgabe, welche den obigen Titel enthält, ist als zweiter Druck bezeichnet. Der erste Druck ist einfach als »Alceste in einem Singe-Spiel vorgestellet« betitelt. Das Werk gefiel ausserordentlich, erlitt bei der 2. Auflage einige Aenderungen und verschaffte dem Componisten zum erstenmal die Ehre, auf dem Titel eines Textbuches genannt zu werden. Es verdiente es wohl, denn er hatte sich der schwierigen Aufgabe unterzogen, das für Hamburg zu leisten, was Lully für Paris geleistet hatte. Es ist dieses nämlich der Quinault'sche Text der berühmten französischen Oper, welche damals mit so grossem Beifall bekannt war, dass sich ihr Lob schnell überall hin verbreitete. Der Text war gedruckt, also leicht zugänglich, aber die Musik muss nicht so erlangen gewesen sein, deshalb wurde der Text von deutschen Händen umgeknetet und eine funkelnagelneue Musik dazu gemacht. Nach dem Vorwort sehen wir hier ein Exempel der ehelichen Treue, welches halben sich Thessalien weit mehr als seiner [illegible] Tempe wegen rühmen kann. Alceste stirbt vor ihres Mann und die [illegible] Liebe.« Soweit schrieb der Bearbeiter, indem ihm die alte Geschichte vorschwebte, wie er sie über-

[illegible]

Macht auf der Schule gelernt hatte. In dem französischen Texte zu Lully's Oper (vom Jahre 1674) zieht der Poet aber im Brautstande denn nach dem Gefühl der damaligen Franzosen konnte eine heroische That schwerlich noch aus ehelicher Treue und Liebe entspriessen. Der deutsche Michel merkte die Umwandlung kaum; einige Zeilen weiter schreibt er gedankenlos: »Um ihren Liebsten zu retten, nimmt sich Alceste selber das Leben.« Herkules holt sie aus der Unterwelt — nach der griechischen Anschauung aus Gastfreundschaft, nach der französischen als getreuer Amant, dem Admet die Alceste dafür abtreten muss; er resignirt aber, da er die grosse Liebe dieses Paares bemerkt und zeigt hierdurch, wie der Vorredner sagt, »die allergrossmüthigste Ueberwindung«. Der Bearbeiter will eine so edle That seinen Zeitgenossen aber nicht als Beispiel zur Nachfolgerung anreihen, weil es doch »ohne Zweifel vergeblich wäre«; willensstarke Tugend und uneigennützige Thaten waren damals so rar, dass selbst der Glaube daran geschwunden schien. Deshalb appellirte man schon bei dem »fallenden Sejanus« (Nr. 4) zum Schluss der Vorrede wegen einiger grossen »ungemeinen Begebenheiten« und Charakterzüge so »grossmüthige und tugend-edle Herzen«, welche »sie noch den übrigen ansehen und andern davon ertheilen« würden, als die Sänge. Nun, dieser Unterschied zwischen edlen und gemeinen Naturen ist immer und an allen Orten vorhanden gewesen, aber dem *wer* sie gerade in Hamburg so sehr betont und nach den tugendedlen Herzen wie ein Diogenes sucht, zeugt nur doch, dass ein verkümmertes Philisterthum hier fast alleinherrschend geworden war.

Zum Besten einer lachlustigen wolkreichen Philistergemeinde wurde ein Gimhas eingeschmuggelt. Wer Rochas sei, heisst es im Personenverzeichniss, »das mag der Leser errathen«, und dieses sollte vermuthlich ein Witz sein. Der grosse Beifall, den das Stück auch in Hamburg erhielt, ist schon aus den wiederholten Auflagen des Textes zu entnehmen. Es war auch bei diesem Zuschnitt noch ein »vortreffliches Stück«, welches die mannigfaltigste musikalische und dramatische Bewegung ermöglichte. Etwas ganz Neues kam hiermit auf der deutschen Bühne zur Wirkung und zur Nachahmung: die Mitbetheiligung und Mitleidenschaft des Chores. Als Beispiel theilen wir zuerst aus dem zweiten Act die Erstürmung der Feste des Lycomedes mit, der als unangenehmer Liebhaber die Alceste am Tage der Vermählung geraubt hatte.

Admetus, Hercules und das Heer.

Adm. u. Hercules Geht fort, geht fort, ihr Brüder, setzet drau,
Und lasst nun die Verräther strafen.
Gebrauchet die tapferen Waffen,
Klimmt Thüre und Bauren so
Bevor sie sind vergraben.
Geht fort, geht fort, wir wollen sie bald haben.

Licom. auf der Mauer Geschwinde fort, versäumt ja nicht die Zeit!
Man wartet nur mit Verlangen.
Wir alle sind bereit,
Euch tapfer zu empfangen.

Strat. und die belagerten Soldaten Wir alle sind bereit,
Euch tapfer zu empfangen.

Rochas Dass alle Diebe doch am Galgen müssten hangen.

Admetus Verräther, kannst du noch dem Unglück weichen,
So gieb die Braut, so ist der Zorn gestillt.

Licom. Viel eh will ich erbleichen
Als solches schöne Bild
Dir wiederum verschaffen.

Adm. und Herc. Dann hinan!

Licom. u. Strat. Zum Waffen, zu! zum Waffen.

Die Belagerer Hinan, hinan.

Die Belagerte Zum Waffen, zum Waffen!

Adm. Herc. Lic. Her, ihr Brüder, her zu mir!

Adm. Lic. Folget eurem König hier.

Herc. Hercules steht euch zu Seiten,
Euch zu leiten.

Adm. Herc. Lic. Her, ihr Brüder, her zu mir.

Man bringt etwas und andere Rochias Edlicos herum

Alle zusammen Setzt an allen Orten an.

Die Belagerte Lustig, seht wie mancher Held
Durch der Pfeile Hagel fällt!
Sehet wie die Feind' entschlafen
Durch den Donner unserer Waffen.

Alle Setzt an allen Orten an.

Die Belagerte Lustig seht — (wie oben)

Alle Setzt an allen Orten an,
Jeder zeige seinen Mann.
Heisa, lustig! wir gewinnen,
Keiner soll uns nicht entrinnen.

Hercules Hier will dies nicht viel machen lassen,
Kommt Alle, folget dieser Strassen,
Da ich auch öffnen will.

Alle Heisa, lustig! wir gewinnen,
Niemand soll uns hier entrinnen.

Die Belagerte schauen, dass ihre Mauren halb über den Haufen liegen und die Pforte eingestossen, thun ihr Kennzeichen noch in einem Ausfall.

Die Belagerer Es ist geschehen, die Waffen stehen still,
Hercules, so ihr Bursch, herunter! fort!

Die Belagerte (die Waffen gebend) Ach Gnad', ach Gnad'!

Die Belagerer Wir haben nun den Ort.

Lic. (den Strat. zur Erde werfend) Nun musst du mir Cephisen wiedergeben.

Strat. Ja gerne, lass mir nur das Leben.

Rochas Wo ist es, schonen sie auch noch?
Es fehlt nicht allerdings zu trauen.
Ja sehet, welch ein grosses Loch.
Wen wollte nun nicht vor dem Kriege grauen? (II. 4.)

Ein zweites Beispiel der Mitleidenschaft des Chores entnehmen wir dem dritten Act. Alceste ist dahin gegangen, Admet freut sich der Genesung, kennt aber das Opfer nicht; da kommt die Dienerin Cephise und sagt so:

Ceph. Alceste ist dahin!

Adm. Ist mein Alceste hin?

Der Chor. Alceste ist dahin!

Ceph. Ihr wäret längst verdorben,
Sie hat versöhnet der grimmen Parcen Sinn,
Dadurch hat sie das Leben Euch erworben.
Alceste ist dahin.

Adm. Ist mein Alceste hin?

Der Chor. Alceste ist dahin.

Ceph. Ich war bemühet, vor den Todesstreichen
Die Fäuste zu erreichen.
Doch bin ich, ach! zu spät zur Rettung kommen.
Wer hat dergleichen Sinn
Und treue Brunst von eurer Braut vernommen!
Alceste ist dahin.

Adm. Alceste bist du hin?

Der Chor. Alceste ist dahin.

Ceph. Was eurer Freund' und Unterthanen Pflicht
In eurer Noth nicht hat für euch verricht,
Das hat die mehr als treue Lieb' erworben.
Alceste ist gestorben!

Der Chor. Alceste ist gestorben.

»Admetos fällt in Ohnmacht in die Arme der Umstehenden. Männer und Weiber setzen die Klagescene fort. »Rochas mit einem Trauer-Mantel und Flore fängt auch an:

Aria. Ach! weine doch, du niemals trockner Bach;
Ihr Krebse weint, die ihr darinnen seid,
Ihr Frösche weint und rufet stetig ach!
Ach weinet doch, beweinet unser Leid!

Etliche zerreissen ihre Kleider. Andere reissen die Haare aus, und den Zierrath so sie in Händen haben zerbrechen sie um der Alcestis Bildniss.

Alle. Lasst uns des Zierraths stolzen Ueberfluss
Verderben und zerstören,
Und lasst uns Untröstlich die neuen Klagen hören,
Dass unser Thränen Bach stets rinnen muss.

Rochas. Ach weine doch, du böser Hand und Fuss,
Zerreisset alles was er hat, sammt Perüque und Kragen.
[III. 4. 6.]

Rochas ist, wie schon gesagt, von dem deutschen Bearbeiter hinein geflickt. So sehr gefiel den Hamburgern der italienische Hanswurst, dass sie ihn an jedem passenden und unpassenden Orte anbrachten. Er führt in diesem Stücke, wie auch in den andern, zum Theil die Sprache der deutschen Bürgers gegen die französische Galanterie und macht den Bänkelsänger.

Die angeführten Beispiele zeigen den Chor in verschiedenen Scenen, mitklagend und mitleidend. In einer dritten Weise, das Wort des Führers durch Wiederholung bekräftigend, kommt der Chor im vierten Act bei Pluto in der Unterwelt vor. In Mitteroda ist er in der letzten Handlung. So schmiegt der Chor sich den verschiedenen Lagen natürlich an, und man muss dieses Stück zwischen den übrigen gesteht sehen, um seine Eigenthümlichkeit und seine grosse Wirkung zu begreifen. Die ursprüngliche Handlung ist zwar durch die französische Umdichtung geschwächt, so dass zwei tiefe Züge: Alcestens Abschied von dem Werth und ihre Erettung aus der Unterwelt, ganz oder theilweis verloren gehen. — Glück wusste wohl, warum er für beide alle Kraft und Kunst aufsparte. — aber auch so bleibt von den wundervollen Vorgängen noch Vieles bestehen, was ergreifend wirkt und die andern Spiele in den Schatten zu stellen geeignet ist. Behandelt ist es rein als Operntext oder als musikalische Dichtung, von der üblichen Entwicklung des recitirenden Drama ist keine Rede; die Vorgänge sind da gut legen sich in grossen Gruppen Bildern voll Glanz und in bestimmter Zeichnung auseinander, für den vollen Einsatz der Musik, für musikalische Behandlung im Kleinen und Grossen vortrefflich geeignet. (Fortsetzung folgt.)

Richard Wagner und die moderne Theorie der Musik*)

Mit Rücksicht auf

Franz Hüffer's Richard Wagner und die Musik der Zukunft. London 1874.

Richard Wagner's Brief an Herrn Friedrich Villot. 1873.

Friedrich Ludwig Krehler's Geschichte der Musik von dem christlichen Zeitalter bis auf die Gegenwart. London 1878.

Richard Wagner's Opern: Rienzi, der Letzte der Tribunen; Tannhäuser; Lohengrin; der Ring des Nibelungen; Tristan und Isolde.

(Nach dem Englischen der »Edinburgh Review«.)

Die Kunstgeschichte, dieses Wort in seiner weitesten Bedeutung genommen, ist in der Hauptsache die Geschichte von gewissen in dieser oder jener Form, durch dieses oder jenes Ausdrucksmittel sich kundgebenden Epochen der schöpferischen Energie, deren jede durch die Geburtsperiode irgend einer der schönen Künste oder mindestens als die Gelegenheit ihrer höchsten typischen Entwicklung sich erwiesen hat. Solche Perioden waren, als der griechische Künstler in der Sculptur sein Ideal verkörperte, welches das erhabenste Modell der Vollendung für alle Zukunft bildete; als die Architektur sich zum Ausdrucke religiösen Dranges des mittelalterlichen Geistes aufschwang; als die Malerei zur höchsten Macht und zum Stolze des italienischen Lebens während der Renaissance erwuchs. Solche Epochen sind in der Regel von verhältnissmässig kurzer Dauer; auch können sie, so weit dies alle bisherigen Analogien beweisen, nicht willkürlich hervorgerufen, verlängert oder neu belebt werden. Die Umstände, welche während einer bestimmten Periode zur Verwendung eines speciellen Ausdrucksmittels geführt haben, mögen Gleichwerse nachgewiesen werden, aber der schöpferische Impuls selbst liegt ausserhalb dem Bereiche der Analyse. Wir können kaum einen bestimmten Grund dafür angeben, warum sich in einer gewissen Zeit ein solcher Reichthum und eine solche Macht in einem speciellen Zweige des künstlerischen Schaffens entfaltet, während das darauf folgende Zeitalter mit vielleicht höherer intellectueller Cultur durch dieselben Mittel nichts zu Stande bringen kann, das den Ausdruck der Originalität und Inspiration an sich trägt. Und doch möchte es beinahe scheinen, als ob die Entdeckung eines neuen und noch unversuchten Ausdrucksmittels an sich der mächtigste Trieb zum künstlerischen Schaffen sei, während nach dessen Entwicklung bis zu einem gewissen Punkte der Trieb zu wirken aufhört und eine Periode des Verfalls und der Stagnation unvermeidlich eintritt. Die Kunstproducte einer solchen Periode sind bleibende Besitzthümer — κτήματα ἐς ἀεί — aber die Fähigkeit ähnliches hervorzubringen geht mit ihnen nicht über, und die spätere Fortsetzung der Nachahmung derselben Kunstform ist wesentlich verhältnissmässig nur versuchend in der Ausführung, unsicher im Erreichen, das Ergebniss selbstbewusster Anstrengung und kritischer Methode an der Stelle unzweifelhaften uncontrolirbaren Impulses in der Zeit ursprünglichen Schaffens.

So giebt es unter allen Kunstformen, welche gegenwärtig im Gebrauche sind, nur eine, welche das Resultat eines Impulses und einer der modernen Periode eigenthümlichen Empfindung ist und die zu den Vorgängen einer früheren Zeit in keiner Beziehung steht. Musik ist der Sprosse der spätesten Sturmfluth schöpferischer Energie, deren Höhepunkt, möchten wir fast sagen, innerhalb Menschengedenken der jetzigen Generation erreicht hat. Es ist wahr, dass in einem gewissen Sinne der Stammbaum der Kunst weiter zurückgeführt werden kann, als eine derartige Bemerkung anzuführen lässt. Abgerechnet die Nachklänge religiöser und Volks-Gesänge, welche aus entfernten Perioden lose an unser Ohr dringen, haben wir die innerlich verschlungenen Harmonien der Schule Palestrina's sowie die mehrstimmigen Gesänge und Madrigale, welche eine gemessene Fröhlichkeit bei den Festen der altenglischen Herrenwesen verbreiteten. Allein die Musik ist in eine neue und grosse Laufbahn eingetreten, seit Milton

»die der Sphären entstammenden harmonischen Schwestern
Stimme und Vers«

angerufen hat. Ohne von der Tragweite ihrer vereinigten Tri-

*) Hier folgt die von unserem verehrten Mitarbeiter L. v. M. eingesandte Uebersetzung des englischen Aufsatzes, auf welchen schon früher (Sp. 192 vom Jahrg. 1876) hingewiesen wurde. Es ist unnöthig, denselben unsererseits in ähnlicher Weise mit Bemerkungen zu versehen, wie im vorigen Jahrgange den französischen. Vieles von dem dort Gesagten passt auch hier. Indessen kann füglich unerörtert bleiben, da die Leser aus der ganzen Haltung unseres Blattes ersehen müssen, dass es sich nicht darum handelt, eine Stimme des Auslandes zu publiciren, um die unsrige damit zu verstärken, sondern wesentlich darum, die Strömungen und Meinungen aus den [illegible] musikalischen Lagern in den tonangebenden Ländern zu veranschaulichen. Die sogenannte conservative Richtung befindet sich gegenwärtig überall in der Defensive, und charakteristisch für sie ist die thatenlose Geschwätzigkeit derjenigen, welche sich zu Führern aufgeworfen haben. D. Red.

umphe im Oratorium und — mit gewissen später zu würdigenden Einschränkungen — in der Oper zu sprechen. Ist man schon längst zu der Ueberzeugung gelangt, dass die jüngere Schwester von der älteren nicht abhängig ist — dass die Musik ihre eigene Sprache und ihr eigenes von der Dichtung gesondertes Ausdrucksvermögen hat, dass sie Kraft und Hülfsmittel genug besitzt, um ihren eigenen unabhängigen Lauf zu verfolgen. Begonnen mit jenen Compositionsformen, welche sich mehr an den Verstand als an das Gemüth des Hörers wandten — mit Darstellungen logischer Ausarbeitung von Themen nach Massgabe einer vorgeschriebenen Form und in directer Beziehung auf eine wissenschaftliche Basis — ist die Instrumental-Musik allmälig in das Bereich des Gefühls und der Einbildungskraft vorgedrungen; sie hat ihre Ausdrucksformen ausgedehnt und bereichert, indem sie zu ihrem Beistande neue Hülfsmittel der Tonfärbung herbeirief, welche durch den Klang verschiedener Sprachorgane geboten werden, bis wir in der Symphonie, wie sie von Beethoven entwickelt wurde, einige der reinsten und innigsten Ergüsse der Empfindung, welche je das menschliche Herz bewegten, erhalten haben. Nach einem solchen Triumphe war ein Rückschlag unvermeidlich, und obgleich wir in keiner Weise sagen können, dass das poetische Feuer erloschen ist — obwohl seitdem neue und echte Stimmen, wenn auch nicht mit dem classischen tiefen Pathos, so doch in Tönen, welche den Stempel des originellen Genius tragen, zu uns sprachen — so können wir doch nichts anderes erwarten, als dass die Musik nach Analogie aller anderen gebenden Formen künstlerischer Schöpfung ebenfalls ihren Winter und ihre erblassende Gestalt haben wird; auch können wir unser Auge nicht der Aussicht verschliessen, dass wir uns auf dem Wege aus einer grossen Periode spontaner musikalischer Kunst zu der wissenschaftlichen und selbstbewussten Phase befinden, welche gewöhnlich den Verfall der Kunst bezeichnet, in derjenigen Periode des Abwägens und Kritisirens, des Kultivirens von Principien und Zielpunkten, in welche man immer nur dann eingetreten ist, wenn die Geister der Menschen nicht mehr befangen von dem aufzehrenden Interesse für die Production grosser Werke sich in der Lage befanden, ihre Kunst als einen Gegenstand der Speculation und des Theoretisirens zu betrachten. Wenn wir aber nun gleichwohl die gegenwärtige Krisis der musikalischen Kunst durch die Eigenthümlichkeit charakterisirt finden, dass die Kritiker selbst den Verfall der musikalischen Kunst hinsichtlich der bisher angewandten Formen proclamiren, indem sie auf einen Componisten hinweisen, welcher der Kunst durch Umbeziehung ihres Strebens in eine neue Bett erneutes und höheres Leben zu gewähren verspricht; wenn dieser musikalische Prophet seine Behauptungen nicht blos auf kritische Schriften stützt, welche ungeachtet einiges blinden Eifers und ihrer Einseitigkeit eine bestimmte und in gewisser Beziehung vollständige Theorie enthalten, sondern auf Compositionen anspruchsvollster Art in Hinsicht auf Umfang und Ausführung; wenn diese Compositionen bei einem beträchtlichen und augenscheinlich wachsenden Theile des Publikums Eingang gefunden haben, so verdient ein solcher Anspruch die ernste und unparteiische Erwägung aller derjenigen, welche sich an der Kunst betheiligen, ganz besonders zu einem Zeitpunkte, wenn der Gegenstand wenigstens für den Augenblick auf das Publikum in diesem Lande in einer solchen Ausdehnung Eindruck gemacht zu haben scheint, wie man es sicherlich vor einigen Jahren nicht vorauszusetzen konnte.

Es ist für englische Wagner-Kritiker in der That nicht leicht, die übliche Ermahnung des Richters an die Geschworenen zu befolgen, »alles aus ihrem Geiste zu entfernen, was sie bisher über die Sache gehört haben«. Mehrere Jahre lang hat man in diesem Lande von dem Componisten als von einer Art unpraktischen musikalischen Tollhäusler gesprochen. Wir hörten gelegentlich, dass Herr Wagner das Entschluss gefasst habe, alle Opern-»Schnörkel« abzuwerfen und die Melodie abzuschaffen, dass er sein eigner Dichter sei, dass er einen König zur Verfügung habe, der die Kosten der Aufführung seiner Opern bestreite. Reisende Engländer, welche Opern nach dem neuen System angewohnt hatten, brachten klägliche Berichte über die Art nach Hause, wie sie abgehetzt — »symbolisirte« wie das heilig gehaltene Werk — worden seien durch Combinationen von Klängen ohne Melodie, welche ihren widerstrebenden Ohren als »Musik« geboten worden seien. Ein Engagement, die Leitung der Concerte der Londoner philharmonischen Gesellschaft zu übernehmen, welche hoffte, durch diese sicherlich als sensationell zu betrachtende Anstellung einen neuen Aufschwung zu erhalten, brachte eines Tages Herrn Wagner in directe Verbindung mit der musikalischen Welt Englands. Die Verbindung war von kurzer Dauer; die Gesellschaft und der erwählte Leiter lernten sich gegenseitig nicht schätzen, und der letzte schüttelte den englischen Staub von seinen Schuhen, ohne etwas dafür gethan zu haben, die insularen Philister von der Berechtigung seines Anspruchs, als das grösste musikalische Licht des Tages zu gelten, überzeugt zu haben. Erst während der letzten zwei oder drei Jahre geschah es, dass man, Dank den Anstrengungen der Verbündeten des Componisten unter derjenigen, welche man die anglogermanische Musik-Colonie nennen kann, wenigstens zugestand, dass in Wagners Tollheit mehr Methode sei, als man angenommen hatte, und dass unter allen Umständen entweder mit Recht oder mit Unrecht er und seine Freunde entschlossen seien, dass er angehört werden solle. Ungeachtet des leidenschaftlichen, ja beinahe wüthenden Parteitreibens der letzteren — das vielleicht der Sache eben so viele Feinde als Freunde verschafft hat — würden wir wohl noch manche Saison auf die Gelegenheit zu warten haben, eines seiner Werke in England zu hören, wenn nicht, wie es scheint, gleichzeitig bei den Unternehmern unserer beiden grossen Theater die Ueberzeugung erwacht wäre, dass mit Wagner »Geld zu machen« sei, eine Ueberzeugung, welche selbstverständlich eine magische Wirkung hervorbrachte und uns das Schauspiel verschaffte, die beiden rivalisirenden »Häuser« auf Danaïde gefasst zu sehen. Kegen losstossen und die Menge sich um die Plätze streiten zu sehen, um das zu hören, was man einige Jahre vorher als eine Absurdität verhöhnt haben würde. Es ist nicht unsere Absicht, speciell auf »Lohengrin« einzugehen, der auf solche Art in der letzten Opern-Saison Gegenstand der fashionablen Aufregung wurde. Wir befassen uns vielmehr mit dem allgemeinen Princip und den Tendenzen von Herrn Wagner's Theorie und Praxis in der Kunst, wovon das fragliche Werk kaum eine typische Entwicklung enthält und welche einen radicaleren und ausgedehnteren Umsturz der orthodoxen Ansichten über Musik in sich fasst, als wahrscheinlich aus der Majorität jener Tausende erwartet wurde, welche nur eine neue Opernform hören wollten. Immerhin mag es sehr zuträglich erscheinen, in erster Reihe Herrn Wagner's Stellung als Opern-Reformator zu untersuchen, bevor wir auf die Tragweite der musikalischen Theorie blicken, welche nach seiner Absicht die Welt als künftige Basis der Kunst annehmen soll.

Das musikalische Drama, insgemein die Oper genannt, ist eine Kunstform, welche nie sehr im Gebrauche der Heiligkeit stand. Ihre logische Grundlage, als eine Combination von Dichtung und Musik, ist wenig berücksichtigt worden, und während die Anlässe, welche sie zur brillanten Entfaltung musikalischer und scenischer Effecte bietet, sie stets zu einer Lieblingsunterhaltung des reicheren Theils des Pöbels (das Wort in Fielding's Sinne genommen) gemacht haben, wurde sie von der Minorität, welche ihr Vergnügen mit Nachdenken genösse, gewöhnlich

insbesondere in England als eine unerlaubte Verbindung der Musik auf des Dramas angesehen, welche dem letzteren zur grossen Unehre gereicht, und unsere Literatur von Addison und Swift bis zu Thakeray ist voll von Spöttereien über diesen Gegenstand, welche vielleicht durch den Mangel an musikalischer Organisation und Sympathie in den wissenschaftlichen Gemüthern Englands seit Elisabeths Zeit verstärkt worden sein mögen. Allein selbst in Deutschland, wo die Oper stets mehr als bei uns in England den Rang einer Kunstleistung als den einer blossen Unterhaltung einnahm, äusserte sich wiederholt unter den denkenden Kritikern Unzufriedenheit mit dem einseitigen Principe, auf welches bis dahin der Bereich der Musik seit nichts weniger als unsterblichen Versen gegründet worden war und welches von Wagner kurz in seiner Definition der populär ausgedrückten Idee der Oper als einem festgefügten Gerüste von musikalischen Formen, welchem sich die Dichtung anzuschmiegen hatte, zusammengefasst wurde. Mit andern Worten: nachdem die Hauptaufgabe der Oper gewöhnlich gewesen war, zu brillantem oder leidenschaftlichem musikalischen Ausdrucke mit hinzutretendem Effecte durch Schaustellung oder das freie Spiel der Sänger Gelegenheit zu geben (welch letzteres als wichtigeres Element zur Wirkung des declamatorischen Gesanges ist, als man anzuerkennen geneigt ist), so ergab sich das Resultat, dass der Musiker — stets auf schädlicher Unterordnung unter den Sänger — seinen eigenen Weg ging: die Handlung und die Situationen aber blos dazu da waren, dem Componisten und den Sängern die erforderliche Gelegenheit zu verschaffen, ihre Fähigkeiten geltend zu machen. Da nicht anzunehmen war, dass sich ein dramatischer Dichter von Genie in diese Fesseln fügen werde, so boten die Opern-Librettis gewöhnlich den vorerwähnten englischen Kritikern eine nur zu günstige Gelegenheit zur höhnenden Kritik — zu dem Sarcasmus Voltaire's: ce qui est trop sot pour être dit, on le chante — zu dem von Goethe ausgedrückten verächtlichen Staunen über die Beschaffenheit der Natur mancher Leute, vermöge deren sie im Stande sind, sich einer schönen Musik zu erfreuen, obwohl sie einen elenden Gegenstand illustrirt, und zu einer noch ernsteren und umständlicheren Anklage der Oper, welche von einem deutschen Kritiker des letzten Jahrhunderts durch Professor Ritter angeführt worden ist, dessen zwei Vorlesungen über die Oper das vierte und sechszehnte Capitel seiner Vorlesungen über die »Geschichte der Musik« bilden und von jenen gelesen werden sollen, die sich für die Sache interessiren.

»In dem ausserordentlichen Schauspiele, welchem die Italiener den Namen Oper gegeben haben, findet sich eine solche »Mischung von Grossem und Kleinem, von Schönem und Geschmacklosem, dass ich im Zweifel bin, mit welchen Ausdrücken ich darüber schreiben soll. In den besten Opern sehen und hören wir so thörichte und triviale Sachen, dass wir sie nur für Kinder oder für eine kindische Volksmasse berechnet erachten, und mitten in ihrem haarsträubenden Unsinn stossen wir auf Stellen, welche das Herz mit Schauder, »Furcht, Erbarmen oder raffinirter Wollust erfüllen. Einer »Scene, in welcher wir uns selbst vergessen und das lebhafteste Interesse an den Charakteren empfunden haben, folgt eine andere, in der dieselben Charaktere sich wie ein geschwätziges Volk darstellen, das den gesunden Sinnen zu erschrecken und abstrahiren sucht. Während wir nicht umhin können, uns das Unvernünftige ins Gedächtniss zu rufen, das uns in der Oper dargeboten ist, erinnern wir uns doch auch mit Rührung ihrer reizenden Scenen und wünschen, dass sich die Künstler dazu vermögen möchten, aus diesem grossen Schatze ein so vollkommenes Werk zu machen, als es »sein werden kann. Die Oper könnte das ergreifendste aller Schauspiele werden, weil in ihr alle schönen Künste zu »sich vereint ... allein so ist sie ein Beweis der modernen Oberflächlichkeit, dass hierdurch alle diese Kunstleistungen herabgewürdigt und der Geringschätzung preisgegeben werden.« (Sulzer, Theorie der schönen Künste.)

Diese Worte sind um so bezeichnender, als deren Schreiber nahezu gleichzeitig mit Gluck lebte, der, wie den meisten unserer Leser bekannt ist, ungefähr die nämliche Stellung zur Oper einnahm wie jetzt Wagner, und auf dessen Werke man nothwendig hinblicken muss, um sowohl die Uebereinstimmung als auch den Unterschied zwischen dem modernen Componisten und demjenigen zu würdigen, der nun gewöhnlich als sein Vorgänger in der musikalischen Reform bezeichnet wird. Der Standpunkt, den der Componist der »Iphigenie« und »Alceste« einnahm, mag durch seine eignen Worte bezeichnet werden, die wir aus Ritter's »Geschichte etc.« anführen:

»Als ich es unternahm, die Oper Alceste in Musik zu setzen, »war es meine Absicht, alle die Missbräuche, welche die falsch »angebrachte Eitelkeit der Sänger und die allzu grosse Gefälligkeit der Componisten in die italienische Oper eingeführt hatten, sorgfältig zu vermeiden, Missbräuche, die eines der »schönsten und prächtigsten Schauspiele zum langweiligsten »und lächerlichsten herabgewürdigt haben. Ich suchte daher »die Musik zu ihrer wahren Bestimmung zurück zu führen, das »ist, die Dichtung zu unterstützen, um den Ausdruck der Gefühle und das Interesse der Situationen zu verstärken, ohne »die Handlung zu unterbrechen, oder durch unnütze Verzierungen zu entstellen. Ich glaubte, die Musik müsse für die »Poesie das sein, was die Lebhaftigkeit der Farben und eine »glückliche Mischung von Schatten und Licht für eine fehlerfreie und wohlgeordnete Zeichnung sind, welche nur dazu »dienen, die Figuren zu beleben, ohne die Umrisse zu zerstören. Ich habe mich demnach gehütet, den Schauspieler im »Feuer des Dialogs zu unterbrechen und ihn ein langweiliges »Ritornell abwarten zu lassen oder plötzlich mitten in einer »Phrase aufzuhalten, damit er in einer langen Passage die Beweglichkeit seiner schönen Stimme zeigen könne. Auch glaubte »ich nicht über die zweite Hälfte einer Arie rasch hinweggehen zu dürfen, wenn gerade diese vielleicht die leidenschaftlichste »und wichtigste ist, nur um regelmässig viermal die Worte des »ersten wiederholen zu können; ebenso wenig erlaubte ich mir, »die Arie dort zu schliessen, wo der Sinn nicht schliesst, nur »um dem Sänger Gelegenheit zu verschaffen, seine Fertigkeit »im Variiren einer Stelle zeigen zu können. Genug, ich wollte »alle jene Missbräuche verbannen, gegen welche der gesunde »Menschenverstand und der wahre Geschmack schon lange gekämpft haben.«

(Fortsetzung folgt.)

Ueber
die Mängel beim Gesangunterrichte
an
höheren Schulen und Seminarien
und über die Beseitigung derselben
von
Theodor Odenwald
(Cantor und Gesanglehrer am Königl. Gymnasium zu Eßling)
(Schluss.)

Viel schwieriger als bei Knaben ist bei den Mädchen der Eintritt der Mutationsperiode zu erkennen. In dieser Entwickelungszeit des Organs kann ein Mädchen wohl noch singen, aber die hervorgebrachten Töne klingen heiser und dumpf, die Intonation ist nicht frei und ungehindert. Obgleich es nun von entschiedenem Nachtheile für die Stimme eines Mädchens ist, während dieser Zeit dem Gesange obzuliegen, so fällt es den meisten Gesanglehrern gar nicht ein. Dispensirte in die-

zum Falle eintreten zu lassen, weil sie weder den Eintritt des Zustandes zu erkennen vermögen, noch um den nachtheiligen Folgen des Singens während derselben eine Ahnung haben. Man bezeichnet vielmehr die äussere Erscheinung der Mutationsperiode fälschlich als eine vorübergehende leichte Heiserkeit, vermuthet wohl gar Verstellung des Schülers, ändert zu stimmen, oder spornt ihn durch gespendetes Lob ihrer besonderen Leistungsfähigkeit zu Ueberanstrengungen des Organs an, welche dem untergeordneten Rolle der Stimme im Gefolge hat. Nach zwei bis drei Jahren, wenn die eigentliche Pflege und Entwickelung der Stimme in einer guten Chorgesangschule, wie sie uns Professor A. B. Marx in seiner Chorschule, Leipzig, Breitkopf und Härtel, gezeigt hat, oder durch Privatunterricht erst beginnen soll, hört man dann Vater und Mutter häufig klagen: Unsere Tochter hatte als Mädchen bis zum dreizehnten Jahre eine wahre Engelsstimme, aber jetzt ist es vorüber, sie ist immer heiser.

Man sucht dann den Verlust der Stimme einer bedeutenden Erkältung oder der Tanzstunde eine Last zu legen, statt die Ursache in dem Gesangunterrichte zu erkennen.

Unsere jugendlichen Männerstimmen haben aber noch einen sehr bösen Feind, das ist der sonst so schöne vierstimmige Männergesang in Gymnasien, Realschulen und Seminaren. Männergesänge haben für unsere Schüler aus dem sehr nahe liegenden Grunde einen ganz besonderen Reiz, weil sie bei den geselligen oder nicht gesellschaftlichen Schülerzusammenkünften, bei Spaziergängen etc. sehr geeigneten Stoff zur Unterhaltung darbieten, und ich habe alle Mittel anwenden müssen, um meinen Schüler zu überzeugen, dass dieselben für ihre jugendlichen Stimmen ganz verderbliche Folgen haben.

Zu diesem Zwecke habe ich nur die tüchtigsten meiner Sänger wiederholt auf mein Zimmer kommen lassen, und habe mit ihnen Männergesänge von mässigem Umfange geübt. Die unausbleibliche Folge war immer, dass der I. Tenor und II. Bass nach kurzer Zeit unfähig waren, weiter zu singen, da der I. Tenor sich bei vierstimmigen Männergesängen meistens in der ungestrichenen Octave, der II. Bass aber in zu grosser Tiefe bewegt. Ja, selbst die Mittelstimmen sind in den meisten Fällen so ermüdend, und das Wort Männergesang sagt ja schon, dass er von Männern und nicht von Jünglingen gepflegt werden soll!

Nach wiederholten derartigen Beweisen erkannten meine Schüler, dass ich es mit ihnen wirklich wohl meine, wenn ich den vierstimmigen Männergesang als für die Schüler nicht vorhanden betrachte.

Und doch giebt es nur wenige Schulen, Prüfungen und Schulfeierlichkeiten, in denen nicht auch einige Männergesänge geübt und zu Gehör gebracht werden, sei es auch nur, um »Abwechselung in das Programm zu bringen«.

Wie häufig werden unsere Gymnasiasten, Realschüler und Seminaristen in kleineren Städten zu Männergesang-Vereinen herangezogen. (In vielen Seminaren werden ja fast ausschliesslich vierstimmige Männerchöre gesungen.) Kann ein solcher Jüngling den f frisch und metallisch singen, so sind alle Mitglieder mit den grössten Lobeserhebungen bei der Hand, um den jungen Herrn für sich zu gewinnen. Natürlich ist der sehr verführerisch für ihn; er giebt sich die erdenklichste Mühe, versäumt keine Probe, singt wacker von Anfang bis zu Ende derselben, bis er die natürliche Entwickelung seiner Stimme durch den I. Tenor hindurch nach zwei Jahren noch zu einem permanent heiseren Bariton herabgezwungen hat.

Unter solchen Umständen ist es gar kein Wunder, dass wir gesunde, kräftige und metallische Stimmen fast nur noch in Gesellenvereinen und in den unteren Volksschichten finden. Hier besucht man während der Mutationsperiode die Schule nicht mehr und ist also der Gefahr entrückt, durch unzeitiges Singen, übermässige Anstrengungen und falsche Behandlung seine Stimme zu verderben.

Wie ist aber dem Uebelstande erfolgreich abzuhelfen?

1. Durch Gründung und zweckmässige Einrichtung einer Bildungsanstalt für Solche, welche die Qualification für Gesangunterricht an höheren Schulen und Seminaren erwerben wollen.

2. Durch Ernennung einer Prüfungs-Commission, vor welcher die Qualification für Gesangunterricht an den oben genannten Schulen nachzuweisen ist.

3. Durch gesetzliche Bestimmungen, welche die Pflege des vierstimmigen Männergesanges an Gymnasien, Realschulen und Seminaren unbedingt untersagen.

4. Durch zweckmässige Einrichtung des Gesangunterrichtsplanes an höheren Lehranstalten.

5. Durch Einführung zweckmässig bearbeiteter Choralbücher und Liedersammlungen und durch Bearbeitung geeigneter Original-Compositionen. Ich erlaube mir meine neuesten nach solchen Erfahrungen und Grundsätzen bearbeiteten Gesanghefte für Gymnasien, Realschulen und Seminare in Commission bei Hermann Kunze, Verlag in Gera und Leipzig 1876, anzuführen, zu deren zweitem und drittem Hefte mir mehrere namhafte Componisten der Gegenwart in richtiger Erkenntniss und freundlicher Bereitwilligkeit durch besonders für diesen Zweck berechnete Originalcompositionen sehr schätzenswerthe Beiträge geliefert haben.

(Bei Bearbeitung der Bücher sind folgende Grenzen des Stimmumfanges der Schüler als Norm beobachtet worden: Sopran c—g, Alt g—a, Tenor c—f, Bass As [G]—es.)

Freilich hängt die Anwendung der unter 4 bis 5 angegebenen Mittel nicht von mir und meinen geehrten Herren Collegen ab; indessen hoffe ich, dass das hohe Ministerium meine Auseinandersetzungen und einige andere Stimmen, die nach dieser Richtung hin laut geworden sind, nicht unberücksichtigt lassen werden. Immerhin wird aber die Einrichtung einer solchen Bildungsanstalt und die Anwendung der unter 1—4 angegebenen Mittel eine Zeit lang auf sich warten lassen. Unterdessen könnten wir doch nach meiner Ueberzeugung durch Benutzung der neuen Sammlungen dem Ziele wesentlich näher kommen.

Schliesslich erlaube ich mir noch denjenigen, die das Bedürfniss fühlen, sich für eine ersprießliche Ausübung des Gesanglehrerberufs gründlicher vorzubereiten, das eingehende Studium der oben erwähnten Chorschule von A. B. Marx und der »Kunst des Gesanges« von Manuel Garcia, Schott's Söhne in Mainz, angelegentlichst zu empfehlen. Ausserdem aber möge jeder Gesanglehrer mit unablässigem Eifer darauf halten, dass beim Gesange ein gutes, reines, dialectfreies Hochdeutsch gesprochen werde.

Anmerkung des Redacteurs. Der obige Aufsatz entstand bereits zu Anfang des vorigen Jahres. Gute ältere Bücher mögen immerhin genannt und empfohlen werden; aber was Chorschulen anlangt, so haben wir jetzt in derjenigen von Wüllner ein Werk, welches ihr Vorgänger überflüssig macht. Letzterer hat sich überhaupt zeitig erarbeitet, obwohl es zu einer Zeit ... wo der Name des Verfassers rühmlichst war. Im Übrigen ist wohl zu unterscheiden zwischen Kunstschulen und Schülerchören, was für unsere ... ersteren kann bei letzteren nur mit Auswahl gebraucht werden. — Dem Organismus des Schulgesanges, namentlich in Rücksicht auf die höheren Schulen, ist neuerdings seitens der hohen preussischen Regierung eine besondere Aufmerksamkeit zugewandt, Gutachten sind vom Cultusministerium eingefordert und bei ihm eingelaufen, welche insgesammt ... einem ausführlichen Schriftband füllen würden. Ohne sie ... davon gelesen zu haben, können wir uns doch einigermassen denken, wie die verschiedenen Meinungen lauten und wie sehr sie das Betreten eines gemeinsamen Weges erschweren. Wir leben in einer Zeit des pädagogischen Luxus; daher auch auf dem Gebiete des Schulgesanges allerlei neue Methoden auftauchen. Schon in der nächsten Nummer werden wir die Bekanntschaft einer solchen machen.

Kritische Briefe
an eine Dame

4.

Eben spielte ich mit einem Freunde durch: **Neue deutsche Tänze** für Pianoforte zu vier Händen von **Richard Barth**. (Op. 4. Pr. 4 M. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann 1876.) Also Herr Barth ist nun auch unter die Componisten gegangen. Bislang kannte ich ihn nur als Geiger und zwar vortrefflichen Geiger. Sie haben wohl nicht Gelegenheit gehabt, ihn zu hören? Er ist ein Schüler Joachim's und hat viel von dessen grossem Ton. Sollte Ihnen einmal ein Geiger vorkommen, der den Bogen mit der linken Hand führt — das ist Richard Barth, daran können Sie ihn äusserlich erkennen. Ich wüsste wenigstens nicht, dass noch ein andrer bekannter Geiger dasselbe thäte. Dann hören Sie genau zu, er wird Sie interessiren. Doch ich wollte hier von dem Componisten Barth sprechen. Seine Tänze, nicht zu der Zahl, sind nur kurz (sechs sind 1 Seite, zwei 2 Seiten lang), aber deshalb nicht zu verachten. Er weiss dem ¾-Takt immer eine interessante Seite abzugewinnen und giebt uns in jedem Stückchen etwas Anderes. Auf Originalität ist es dabei nicht abgesehen, künstlerischer Ernst waltet nur und das berührt angenehm. Ein Anlehnen an Franz Schubert ist wohl bemerkbar, von einem Entlehnen kann jedoch nicht die Rede sein. Sie werden sich selbst davon überzeugen, mit mir aber auch finden, dass der Schluss auf der Dominante in Nr. 7 gar zu ungenügend ist, er hätte besser vorbereitet sein müssen. Da die Tänze zugleich ziemlich leicht sind, so eignen sie sich auch zu Unterrichtszwecken. Ich mache Sie und Ihre Kreise auf sie aufmerksam und zweifle nicht, dass sie auch anderer Orten Freunde finden werden.

Nun möchte ich Sie mit einem Componisten bekannt machen, der mehr wie viele Andere seine eigenen Wege geht, auf denen er mancherlei Schönes findet. Wer ihm folgt, dem kann es wohl passiren, dass er an einen am Wege liegenden Stein stösst und unwillkürlich sanft sagt. Schmerzen hat er jedoch nicht weiter davon, es ist bald ausgeglichen und er geht ruhig und zufrieden des Weges weiter. **Hans Huber** — den meine ich nämlich — ist eine von den poetischen Naturen, die nicht sofort bestechen, sondern erst nach und nach wirken, natürlich nur auf diejenigen, welche sich ihnen ohne vorgefasste Meinung nähern. Um so besser noch, wenn etwas Poesie mitgebracht werden kann, dann wird das Vergnügen um so grösser und intensiver sein. So auch bei Huber. Im vorigen Jahrgang dieser Zeitung sprach sich schon mein kritischer Collega Freidank über ein Werk von ihm sehr anerkennend aus. Das mir vorliegende ist jenem ziemlich ähnlich und hat folgenden Titel:

Hans Huber: Märchenerzählungen. Vortragsstudien für das Klavier zu vier Händen. Op. 16. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. M. 4.50.

Die zehn kleinen Stücke sollen dem Titel nach zugleich instructiven Zwecken dienen und ich kann nicht anders sagen, als dass sie sich dazu sehr gut eignen. Diese Zwecke stehen aber erst in zweiter Linie, die Musik an sich bleibt in erster stehen. Deshalb werden die Sachen von allen musikalisch Gebildeten gern gespielt werden, also auch von Ihnen und das werden Sie mir hoffentlich bald bestätigen, wie auch sagen, welchen Eindruck sie auf Ihre Zuhörer machten. Ich möchte Sie gar zu gern recht neugierig machen, deshalb setze ich von den Stücken die Ueberschriften her, auf die ich übrigens meinerseits — unter uns gesagt — nicht allzu viel gebe. 1. Der Dichter erzählt. 2. Die Grossmutter am Spinnrad erzählt aus ihrer Jugend. 3. Vom unglücklichen Königspagen. 4. Von den kleinen Elfen. 5. Von Tristan und Isolde. 6. Vom jungen Schäfer, der später König ward. 7. Von der schönen Melusina. 8. Vom König Rothbart. 9. Die Mutter erzählt vom todten Vater. 10. Der Dichter nimmt Abschied. Noch will ich bemerken, dass erhebliche technische Schwierigkeiten nicht zu überwinden sind, dass der Schlusssatz das Motiv des ersten Satzes wieder aufnimmt und man recht gut von einem einheitlichen geistigen Gepräge des interessanten Werkes sprechen kann.

Was ist schlimmer als eine Flöte? Zwei Flöten. Sie kennen die Antwort. Was sagen Sie aber zu einem Flöten-Quartett? Das habe ich gehört und zwar vor langer lieber Zeit in Hannover, wo ich mich damals einige Wochen aufhielt. Thun Sie nur nicht so wegwerfend und sich auf Ihr Clavier so viel zu gute. Muss man denn immer und immer nur Clavier oder Geige hören? Die Flöte ist, beiläufig eben so sehr wie ihre Geschwister Oboe, Clarinette, Fagott (von ihren Seitenverwandten Horn, Trompete, Posaune zu schweigen) unserer Zeit von den Geigen- und Tasteninstrumenten mehr und mehr in den Hintergrund gedrängt, das ist richtig. Ich gebe auch zu, dass sie als Soloinstrument nicht gleiche Berechtigung mit diesen hat. Aber jedes Instrument mit Meisterschaft behandelt, ebenso wie alles vollendet Vorgetragene fordert mindestens unsere Beachtung, unser Interesse heraus, wenn wir uns Uebrigen auch nicht sonderlich damit sympathisiren. Wir müssen auch hierin gerecht und unparteiisch sein und das allgemeine musikalische Interesse im Auge behalten. Wir haben nicht blos tüchtige Streicher, sondern auch tüchtige Bläser nöthig und wenn die tüchtigsten unter diesen nicht hin und wieder Gelegenheit finden, sich als Solisten hören zu lassen und die jüngeren Fachgenossen keine Vorbilder haben, so muss je das Interesse an ihrem Instrument erkalten und davon haben dann unsere Orchester den Nachtheil. Deshalb rümpfe man nicht, wie es häufig geschieht, vornehm lächelnd die Nase, wenn auf dem Concertprogramm der Vortrag eines Flötisten, Oboisten oder Clarinettisten verzeichnet steht. Man gehe zu einem Vorurtheil manchmal so weit, dieselben für weniger gute Künstler zu halten als z. B. die Clavieristen und Violinisten. Noch neulich musste ich selbst gegen einen Freund schliesslich schweres Geschütz auffahren, um ihn in Betreff dieses Punktes von seiner vorgefassten Meinung abzubringen. Es mag Ausnahmen genug geben, aber man sollte sich wohl hüten, jene Meinung als Dogma aufzustellen. Um noch einmal auf besagtes Flötenquartett zurückzukommen, so war es, trotzdem das Stück selbst wenig besagen wollte, nicht nur nicht zum Davonlaufen, sondern ganz interessant und ich erinnere mich noch jetzt deutlich des Eindrucks, den es auf mich machte. Das wie ich zugebe gewagte Experiment wäre sicher nicht so gut gelungen, wären nicht alle vier Vortragende Meister auf ihrem Instrument gewesen. Das war eben das Geheimniss, das machte den Vortrag zu einem künstlerischen. Wer die vier waren? Brissoldi, Kammermeier sen., Heinemeyer jun. und Kuhn. Damit will ich ihre Namen der Nachwelt überliefert haben. Der erste machte damals eine Kunstreise und die anderen drei waren Mitglieder der Kapelle zu Hannover zu Marschner's Zeit. So, ist Ihre Neugierde nun befriedigt? Pardon, ich wollte sagen Wissbegierde, sonst hätte ich mich wohl auf einen kleinen Verweis von Ihnen gefasst zu machen. — Doch wie bin ich eigentlich auf die Flöte gekommen? Ja so, Mein Blick fiel gerade auf ein Notenheft mit dem Titel — — da merke ich eben, dass mir das Papier ausgeht. Es genirt nicht, der Brief ist doch schon lang genug. Also Schluss. Fortsetzung folgt. Schönsten Gruss.

ANZEIGER.

[illegible] Soeben erschien:

Requiem
von
Wolfgang Amadeus Mozart
herausgegeben von
Johannes Brahms.

Partitur. Gross Musikformat. Pr. [illegible]

Das Requiem von Mozart erscheint auch in dieser neuen Ausgabe mit der Ergänzungen Süssmayr's. Die Handschriften Mozart's und Süssmayr's, welche die Hofbibliothek in Wien besitzt, sind von Jahn und Köchel ausführlich beschrieben. [illegible]

Das Ursprüngliche konnte also der Partitur nicht genommen werden [illegible]

[illegible]

Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

[illegible]

FRÜHLING.
Sinfonie für grosses Orchester
von Heinrich Urban.
Op. 16

Partitur [illegible]
Orchesterstimmen [illegible]
Klavier-Auszug zu 4 Händen [illegible]

Berlin. Ed. Bote & G. Bock,
Königliche Hof-Musikhandlung.

[illegible] Neuer Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Allegretto
aus
Beethoven's Sinfonie
No. 7 in Adur
Op. 92
für
die Orgel übertragen
von
Julius Buckel.
Pr. 2 Mark.

[illegible] In meinem Verlage erschien soeben mit Eigenthumsrecht für alle Länder

Trio
für
Pianoforte, Violine
und
Violoncell
componirt
von
Heinrich von Herzogenberg.
Op. 24.

Leipzig und Winterthur. J. Rieter-Biedermann.

[illegible] Verlag von A. Pichler's Witwe & Sohn
Buchhandlung für pädagogische Literatur und Lehrmittel-Anstalt
Wien V. Margarethenplatz 2.

Methodische Anleitung
zum
elementaren Gesangunterricht
und Elementar-Gesangbuch, mit Rücksicht auf die Bedürfnisse der öffentlichen Schulen, sowie der Lehrer- und Lehrerinnen-Bildungsanstalten

verfasst von Rudolf Weinwurm, k. k. Professor.
[illegible]

Bei einer genauen Prüfung [illegible] kommt man immer mehr zur Ueberzeugung, dass man hier nicht [illegible] Werk, an dessen Schaffen Erfahrung, Nachdenken und Wissenschaft gleichen Antheil genommen haben. (Blätter für Erziehung und Unterricht.)

[illegible] (Anzeiger für die pädag. Literatur.)

[illegible] Im Monat August und September d. J. erscheinen in meinem Verlage mit Eigenthumsrecht für alle Länder:

Die schöne Melusine
Romantische Oper in 3 Acten und einem Vorspiel von Eduard Hoffschlaeger, Musik von
Theodor Hentschel.
Partitur Preis [illegible] Mark.

Lancelot
Oper in 4 Aufzügen von Franz Billung, Musik von
Theodor Hentschel.
Partitur Preis [illegible] Mark.

Aug. Fr. Cranz,
Musikhandlung in Bremen.

Hierzu eine Beilage von F. E. C. Leuckart (Constantin Sander) in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: [illegible]

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 18. Juli 1877. | Nr. 29. | XII. Jahrgang.

Die erste Periode der Hamburger Oper von 1678 bis 1681.

(Fortsetzung.)

Die Einwirkung der Alceste auf die Hamburgische Oper war momentan eine bedeutende, ohne von nachhaltigen Folgen begleitet zu sein. Man nahm sie als eine ausländische Merkwürdigkeit auf im Sinne einer grossen Handelsstadt, welche für die Producte anderer Länder und Nationen absoluten Raum hatte. In die Eigenthümlichkeiten der betreffenden Werke einzudringen und diese durch Nachbildungen dauernd sich anzueignen, hätte eine künstlerische Kraft und sichere Geschmacksrichtung erfordert, die in Hamburg ebenso wenig vorhanden war, wie später auf dem Gebiete der Oper in London. So lange der Import vorherrschend bleibt und die eigene Thätigkeit sich wesentlich darauf beschränkt, das eingeführte Product den Bedingungen der Oertlichkeit anzubequemen, kann hieraus eine eigenthümliche Kunstbildung derart entstehen. Der französische Operntext war ohne die französische (Lully'sche) Musik noch viel weniger als ein italienischer Text ohne italienische Musik; aber die französische Composition hier aufzuführen, muss bei den geringeren melodischen Reizen derselben gleich anfangs Bedenken erregt haben, die auch durch die Aufnahme späterer Versuche bestätigt wurden.

Im Jahre 1719 kam von diesem Stücke eine neue Bearbeitung zu Theil, welche als »Die getreue Alceste« in einer Opera auf dem Hamb. Theatro vorgestellet wurde und völlig bedeutungslos war, auch lediglich auf eine von Braunschweig ausgehende Anregung zurück zu führen ist. Ich habe dieses schon in der »Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Capelle und Oper« im 1. Bande des »Jahrbuches für musikalische Wissenschaft« S. 269 auseinander gesetzt.

14. Sein Selbst Gefangener, oder der närrische Prinz Jodelet. [illegible]

Das Stück ist ebenfalls von Franck componirt und soll nach Mattheson von einem gewissen Meister angerichtet sein, »mehrentheils aus dem Französischen«. Das Original war offenbar ein französisches Lustspiel, welches hier opernmässig ausgeflickt wurde; der Dialog ist vortrefflich, aber in seiner Wirkung auf einen bloss gesprochenen Vortrag berechnet; alle Zusätze, welche es zu einem Singspiel am Gänsemarkt machten, sind plump und flach. Sämmtliche Arien gehören dahin, und die sprachlichen wie poetischen Fähigkeiten des Herrn »Privatus Meister« sind erstaunlich. »Und kriegen wir ihn nun, man wird ihm nichts nicht schenken« (I, 4.) Nicht minder schön ist der Anfang der folgenden Arie, welche die Prinzessin Elisabeth singt:

> Verfluchter Zufall! muss mein Glücke,
> Das schon als auf der Spitze war,
> Nun wieder in den Grund zurücke. (I, 4.)

Auch was Jodelet singt:

> *Arie.* Mancher bildt sich zwar viel ein,
> Doch steckt nichts dahinden.
> Glaubt er gleich, er sei kein Schwein,
> Ist er's doch nicht minder (II, 4.)

kann Einem wohl gefallen. Mit etwas Geschick hätte dieses Stück eine vortreffliche komische Oper abgeben können; aber wo die Unfähigkeit so gross ist, wie schon aus den obigen Beispielen klar geworden sein muss, hört jede Hoffnung auf, dass die Hamburgische Bühne die Kraft gewinnen werde, derartige Umbildungen vornehmen zu können. Später kam allerdings eine bessere Zeit, durch welche aber das in den ersten Jahren Versäumte nicht wieder eingeholt werden konnte.

48. Die Geburth Christi. [illegible]

Mit diesem merkwürdigen Stücke begann das verhängnissvolle vierte Jahr der Oper. Man setzte eine Vorrede dazu, die ebenso kurz als besonnen genannt werden muss: »Ehe Jemand das Werk selber liest, wolle er mit wenigen Bericht einnehmen, dass man die Geschichte der drei Könige gar dienlich eingeführet, weil solche mit der Zeit ziemlich hantrifft, mischen [illegible] etwas Schaden darunter gelitten. Die Variation, so das Leben der Opern ist, wird diesen Fehler leicht entschuldigen. Gleicher Gestalt bittet man auch von der Intrigue mit dem Oracul zu raisonniren, ... wenn wir der Materie selber keine neue Umstände affingiren wollen und sie dennoch sonder gehörigen Zierrath nicht lassen können.« Anscheinend sprach man hier gegen Kunstrichter, in Wirklichkeit aber gegen theologische Gegner, deren Bedenken über die Singbühne bei diesem neuen geistlichen Stücke verstärkt hervor treten mussten. So richtig auch die hier ausgegebene Meinung von den Erfordernissen der Opern war, bewirkte sie doch bei den Gegnern nur, dass diese um so sicherer den Schluss zogen: Könne die Opera ohne eine solche Abwechselung und derartiges Gaukelspiel nicht bestehen, so sind sie überhaupt zu verwerfen und am allerwenigsten bei der biblischen Geschichte anzuwenden.

Das Stück ist kürzer gefasst, als irgend eins der vorhergehenden, und es geht weiter, als eines der geistlichen Vor-

Maler, indem er bestrebt ist, den Anforderungen der Sache sich möglichst zu fügen.

Der Prolog, Vorrede genannt, spielt nur zwischen Pythie und Apollo's Priester im »Tempel Apollinis«. Pythie »kommt als rasend gebärdend« wehklagend, dass ein neugeborenes »Kind von dem Himmel auf« ihre Götter und sie selber aus den hohen Stellung dränge. Zur Erläuterung eines solchen Vorganges führt Apollo sie einer feurigen Wolke aus der Gruft des Oraculs in die Lüfte. Fallen die Götter, wird auch der Kaiser nicht feste stehn, meint der Priester. Endlich, nachdem noch mancherlei auseinander gesetzt worden, dass die heidnischen Götter und Gottesdienste bereits mehr gesunken waren, singt der Priester in Ergebung:

Aria.
Grosse Gottheit dieser Erden,
Soll dann abgefasster Schluss
Endlich ausgeübet werden,
Dass Apollo fallen muss?
Soll der Prinz der Sternen-Lichter
Selbst in Dunklen untergehn
So lass uns doch die Gesichter
Nach dem wahren Ursprung stehn.

Dieser Prolog muss für ein Bühnenspiel als berechtigt anerkannt werden, nicht bloss aus der Wesenheit wegen dazu gehörigen Zierrath nicht zu lassen, sondern auch aus sachlicheren Gründen, und ebenfalls zeigt die Ausführung einige freie Züge, welche der Weiterbildung fähig gewesen wären. Eine solche wurde freilich durch die starre theologische Opposition unmöglich gemacht.

Die erste Handlung zeigt uns die Eltern Christi auf der Reise im Walde. Maria schläft hinter einem Baume. Joseph hält Wache, und in Erwägung der Umstände seiner lieben Frau hat er jenes Gesicht aufgesetzt, welches einige alte Bilder so vortrefflich wiedergeben. Man weiss aber auch, dass der was für ein Bild vorzüglich passen kann, für ein Bühnenspiel unbrauchbar ist; denn wenn der gute Mann ausführt, dass man ihm »den ersten Natur gerecht habe«, so hört aller Humor auf und nur die einfache Häuslichkeit bleibt übrig. Nach Maria's Erwachen schliesst er die Scene mit dieser

Aria.
Seht die Hoffnung unserer Väter
Stellt sich nunmehr wirklich ein
Gott der grosse Wunderthäter
Will selbst der Erlöser sein
Er Messias ist der Held
Der den Welt aufrieden stellt. (I. 1.)

Die zweite Scene spielt bei Herodes, welcher in diesem Stücke den weltlichen Fürsten vorstellt. Die bisherige Albernheit erhält ihre richtige Rechtfertigung dadurch, dass ein zur gebildeten Musikspiel derartiger Anregungen bedarf, um durch Satz und Gegensatz so Wollung zu bleiben.

Die letzten Auftritte des ersten Actes zeigen uns wieder die heilige Familie. Auf der Strasse. Joseph klopft irgendwo an, aber Wirth Sebil weist sie ab:

Die Logimenter sind vermagt,
Weil itzt die Commenarien hier nur im Hause fragen;
Wer hilft's dass ihr viel fragt?

Maria. Ach herbergt uns doch nur bis morgen,
Da wollen wir schon weiter sorgen.

Sebil. So will ich euch denn dort den Stall aufschliessen.

»Der Stall wird von innen aufgemacht, sie gehen hinein.« Da sind sie nun im Stall. »So lernt man sich in alles schicken«, sagt Maria. »Ich muss unser Unglücke lachen«, meint Joseph und sagt weiter:

Mir ist nicht leid (d. h. nicht bange)
Dass die Bequemlichkeit
Von Jemand wird eingenommen

Maria. So wollen wir denn hier verbleiben.
Jos. Ich muss mich erst zum Commissario verfügen
Da lass ich uns einschreiben,
Ich hoffe bald Bescheid zu kriegen. (Gehet ab.)

Achter Auftritt.

Maria.

1.

Aria.
Schöpfer meiner armen Seele,
Soll denn eines Leibes Höhle
Deines Sohnes Wohnburg sein?
Der den Himmel leichtlich träget,
Der die ganze Welt erreget,
Stellt sich in die Zimmer ein!

2.

Ach wie sind wir nun so selig!
Ja, die Zeit die kömmt allmählig
Unser Heil das lässt sich sehn.
Grosser Schöpfer aller Dinge
Ist die Welt nicht zu geringe
Dass die soll vor sie geschehn?

3.

O gebenedeite Stunde,
Die dem hohen Gottesbunde
Nun in noch den Anfang macht!
Herr des Himmels und der Erden,
Willst du nun zum Kinde werden?
Wählst du diese stille Nacht?

Das Lied ist an sich das trefflichste aller in diesen geistlichen Spielen vorkommenden Gedichte; es könnte von Paul Gerhardt verfasst sein und in einem Gesangbuche stehen. Auch in der Oper ist es sehr wohl angebracht, um eine feierliche Stimmung zu verbreiten. Im Uebrigen wird hier abermals klar, dass der gebildete Stoff einer mysterischen Darstellung für dramatische Action durchaus so geeignet sein kann.

Die Schlussscene spielt im »Logiment des Contributions-Einnehmers«.

Dulcetto. Was ist dein Thun?
Joseph. Ich bin ein Zimmermann,
Damit ernähr ich mich, weil ich nicht anders kann.
Dul. Was pflegst du wohl des Tages zu verdienen?
Jos. Einen Säckel Silbers.
Dul. Sagst du mir auch recht?
Jos. Ach lieber Herr, die Nahrung ist gar schlecht.
Dul. Wie alt bist du?
(Joseph bedenkt sich.)
Sag's nur fein bald.
Jos. Fast dreissig Jahr
Und meine Frau die war
Verwichen Woche achtzehn gleichfalls alt.
Dul. So sollst zwanzig Säckel Silbers geben
Vor dich und zehen noch vor deine Frau. (I. 6.)

Weigern er sich aber, so müsse er sogleich ins Loch. Joseph macht in allen Schubsäcken, klagt es sei so viel, man hätten ihm zu theuer das liebe Leben, wird aber hart angefahren, bittet um Geduld, bis er morgen von guten Freunden den Rest geborgt habe. Ein Knecht wird ihm als Privat-Executor mitgegeben, dem er das Fehlende einzuhändigen habe. Die Geburt des Welt-Heilands war doch wohl ein etwas zu kostbarer Stoff, um bei demselben hamburgische Steuerplackereien anzubringen. Beschlossen wird der erste Act unmittelbar hierauf durch einen »Tanz der Bauern, so die Contribution bezahlen«, denn die Tanzerei ist nun einmal das »Leben der Opera«.

Der zweite Act beginnt mit dem Prächtigsten, Wirkungsreichsten, was dieser Gegenstand auf einer Singbühne zulässt,

mit der Verkündigung an die Hirten nebst dem englischen Lobgesange — einem Vorgange der nicht ganz verdorben werden kann, hier aber nur sehr unbeholfen zum Ausdruck gekommen ist. Dem Chor der Engel folgt der Chor der Hirten, wo die zweite Strophe lautet:

2

Arie. Weil wir noch im Dunklen leben,
Schickt der Himmel Botschaft her,
Um die Nachricht uns zu geben,
Dass ein Kind nicht ohngefähr
Sich auf Erden itzt bemühe
Und in einen Stall einziehe.

Sie wollen es suchen. Hirt räth:

Ich und der Jose gehn zum kleinen Pförtgen ein,
Stum, Sabat, mögen sich bequemen
Und einen andern Weg nach vor sich nehmen.
Ich wette, dass
Wir noch so glücklich sein
Und unsern Heiland finden.

Sturi möchte warten — die vielen Fremden und die Nacht! aber Jose giebt den Ausschlag:

Die Stadt ist kaum der Nase lang,
Ich will nur einen Irrthum stehen. (II. 9.)

In der anschliessenden Scene der drei Mohren-Könige agirt ihr Diener Ebedmelech den Pickelhäring. Als regelrechte Sternseher finden sie endlich das neue Licht und singen dreistimmig:

4

Aria à 3. O du Wunderwerk der Zeit!
Wird das Bett der Ewigkeit
Itzt in unserm Schoosse gespielt?
Will der Himmel uns anlachen?
Will er uns itzt furchtsam machen?
Wohin ist das abgezielt?

Sie wollen nun reisen. Ebedmelech bringt die Kameeltreiber in den Gang, läuft dann ins Haus um Weiteres zu besorgen, und weil die Variation »das Leben der Opern« ist, halten die Kameeltreiber unterdessen »einen Tanz«.

(Schluss folgt.)

Richard Wagner und die moderne Theorie der Musik.

(Fortsetzung.)

Mit diesen Worten bezeichnet Gluck die Natur der ästhetischen Mängel in der Oper seiner Tage und im Allgemeinen die Ausdehnung, welche er seiner Reform zu geben beabsichtigte. Auf das Einzelne übergehend ist zu bemerken, dass er einen grösseren Spielraum dem freien Recitativ einräumte, einer Compositionsform, in welcher die Musik und die Worte mehr in einander verwebt und gleichmässiger auftretend sind als in irgend einer andern, und von der man mit Grund annehmen zu dürfen glaubt, dass sie die Ausgangsform des musikalischen Dramas gegen Ende des 16. Jahrhunderts war; auch verwendete er das Orchester nicht als blosse Begleitung, als ein Tonfundament für die Stimme zur Ausfüllung der Harmonie, sondern er machte dasselbe durch den charakteristischen Gebrauch einzelner Instrumente zu einem gewichtigen Elemente in der musikalischen Colorirung der Scene, sowie in der Verstärkung und Illustrirung der auf der Bühne dargestellten Handlungen und Gefühle. Ebenso ist es wesentlich zu bemerken, dass er als Sujets für seine Dramen beinahe ausnahmslos Geschichten von ungetheiltem Charakter wählte, zumeist den grossen vorhistorischen Erzählungen entnommen, auf welche das griechische Drama gegründet war. In den beiden letztgedachten Punkten kann er als der directe Vorläufer Wagner's betrachtet werden. Allein Gluck trieb die Unterordnung der Musik unter das Gedicht nicht so weit, die musikalischen Compositionsformen gänzlich aufzugeben und die Musik hinsichtlich ihrer Metren und ihres Interesses von der Bühnen-Situation völlig abhängig zu machen. Im Gegentheil findet sich in seiner nahezu letzten Oper »Iphigenie in Tauris« eine Arie: »*O malheureuse Iphigénie*«, welche recht wohl in den Concertsaal verpflanzt werden kann und auch sehr oft dahin verpflanzt worden ist, ohne deshalb viel an ihrer Wirkung zu verlieren; auch verdient es hervorgehoben zu werden, dass er ungeachtet des Princips der genauen Unterordnung der Musik unter das Gedicht Gluck niemals begegnete, dass kein logischer Haltpunkt an dem Punkte bestand, wo er verweilen wollte. Wenn es in Frage kam, die Musik der dramatischen Handlung dienstbar zu machen, so war die Beseitigung der üblichen Wiederholungen in den Arien und deren Befreiung hinsichtlich der Form nur ein halber Schritt. Das Problem dreht sich selbstverständlich um die *Frage*: welcher Grad von Conventionalität in dem musikalischen Drama angestrebt wird? Jede dramatische Kunst höherer Ordnung ist conventionell — der Fläche des Realismus enthoben — und wir fordern, dass der spezielle Richtungssinn der einmal angenommenen Conventionalität ständig festgehalten werde. Ein vollkommen logisches Schema eines lyrischen Dramas kann entworfen werden, wenn wir die Musik blos dazu bestimmt erachten, den Gefühlsausdruck an gewissen Stellen, wo sich derselbe zu einer für den lyrischen Erguss geeigneten Klimax erhebt, zu illustriren, zu verstärken und auszudehnen, während die vermittelnden und verbindenden Theile des Gedichts in einer mehr flüchtigen musikalischen Form — recitativisch — zu dem Zwecke behandelt werden, um die lokale Einheit und Continuität aufrecht zu erhalten. Dieses Princip ist nahezu realisirt in einer Oper wie z. B. »Don Juan«. In der That geben die Anhänger Wagner's zu, dass die dramatischen Forderungen der Oper von Mozart im Wesentlichen keineswegs ausser Acht gelassen werden, indem sie ihn geschickt als einen Verbündeten gebrauchen, um zu beweisen, »dass er unbewusst auf dasselbe Ziel losgesteuert habe«, obwohl sie correcter Weise Beispiele anführen, wo er sich der lyrischen Form im Widerspruche mit der Bühnen-Situation bedient, so zum Beispiele in dem Duette in »Figaro«, bevor der Page zum Fenster hinausspringt. Doch dort findet sich nichts wesentlich Unlogisches oder den kritischen Sinn Verletzendes in dieser Form des lyrischen Dramas, wenn sie consequent durchgeführt wird; die Bedingungen der Darstellung stehen selbstverständlich in erster Reihe, es ist doch wirklich kein grösserer ästhetischer Lapsus, als wenn die Personen in dem gesprochenen Drama in gereimten Versen oder in gereimten Strophen reden. Man kann ohne Zweifel einwenden, dass in einer solchen Compositionsform die Musik von primärer und das Gedicht von secundärer Wichtigkeit ist, allein es muss daran erinnert werden, dass ein grosser Theil der Wirkung und sogar das Verständniss der Musik von der Bühne gehörig contrastirender Charaktere und sprechender »Situationen« abhängt, welche von dem Dichter geliefert werden müssen; nicht davon zu reden, dass der erwähnte Einwand die Annahme des Zugeständnisses der Frage und eine gänzliche Lossagung von der Grundlage der Kritik enthält. Gleichwohl hiervon abgesehen, glauben wir, muss zugestanden werden, dass es dort eine consistente Form des lyrischen Dramas giebt, welche der Ausgangspunkt in den Opern-Compositionen von Mozart, Beethoven und Weber — um nicht geringere Namen zu nennen — gewesen ist und welcher Herr Wagner selbst in seinem »Tannhäuser« in beträchtlichem Maasse anhängt. Doch

hier ist auch, was wir als das musikalische Drama unterscheiden sollen, bei welchem das Gedicht gänzlich den ersten Platz einnimmt, der musikalische Satz bloss als Mittel zur Verstärkung und Colorirung des dramatischen Ausdruckes hinzugefügt, und der zum hübsche Form gezwungen ist, sich ganz der Form und dem Fortschreiten der Handlung zu fügen. Nach dem Principe dieser Combinirung von Musik und Drama strebte Gluck's Methode, obwohl er, wie wir bemerkt haben, sie niemals vollständig realisirte, indem die Umrisse der regelrechten alten musikalischen Formen beständig durch den vorgehangenen dramatischen Schleier durchschimmern, und diesem Princip hat Wagner definitiv in seiner Vollständigkeit als die einzig berechtigte und genügende Lösung des Problems der Verbindung der Musik mit dem dramatischen Vorgange und der Bühnenhandlung angenommen.

Das Raisonnement, mittels dessen er zu diesem Schlusse kam, und die theoretische Basis, auf welche seine Form des musikalischen Dramas gegründet ist, hat Wagner deutlich in einem Briefe an Herrn Villot auseinander gesetzt, worin der grösste Theil desjenigen zusammengefasst ist, was mit mehr Ausführlichkeit in seinem »Oper und Drama« erörtert wurde — einer Abhandlung, von der er zugiebt, dass sie gegenwärtig für ihn selbst von mehr Interesse ist, als für das Publikum. Wir dürfen wohl in Kürze die Stufen der Entwicklung von Wagners idealer Theorie des musikalischen Dramas berühren, indem wir die Durchlesung des Briefes in extenso allen denjenigen empfehlen, welche, indem sie mit seinen Werken sich bekannt machen, zu einer richtigen Schätzung ihres Zweckes entweder vom kritischen oder vom würdigenden Standpunkte aus zu gelangen wünschen. Bei dem Beginne seiner Studien als dramatischer Componist scheint der Stil der gleichzeitigen italienischen Oper mit den unlogisch hinein gedrängten gesanglichen Schaustellungen und mit seiner Herabwürdigung des Orchesters zu einer »Riesenguitarre als Begleiterin der Arien« so viel Eindruck auf ihn gemacht zu haben, als er auf alle jene machen muss, welche in der Musik mehr als eine blosse Spielerei erblicken. Das französische musikalische Drama, welches damals in der grossen Oper in Form im Schwange war, hatte mehr Anziehungskraft für einen Componisten, der von Natur aus Vorliebe für brillante scenische Effecte und charakteristische Instrumentation zu besitzen scheint. Von den Gluck'schen Traditionen kann man behaupten, dass sie insofern einen Eindruck auf die französische Oper hinterlassen haben, als die moderne Oper der französischen Schule ungeachtet des radicalen Unterschieds hinsichtlich des Geistes und der Tendenz einen Reichthum der orchestralen Behandlung und eine Vollständigkeit der Zeichnung in Ansehung der Sammlung der Theile zum Ganzen nachweist, welche der normalen Form der italienischen Oper völlig fremd ist. Dass Wagner durch den Glanz und Schimmer dieser Gattung von Werken, welche mit allen Vortheilen der mise en scène dargestellt werden, langsam war, ist evident in Folge des Umstandes, dass sein erstes bedeutendes Werk »Rienzi«, das mit Hinblick auf die grosse Pariser Oper geschrieben wurde, ganz nach Meyerbeer's Zuschnitt und Stil sich richtet, obwohl ihm der Schliff, die Brillanz und die Intendenzität der Behandlung gänzlich fehlen, welche dieser vollendete Meister der Inscenirung erreicht hat. Allein der von der grossen Oper auf den Stil des Componisten geübte Zauber wich bald, und er erklärte, dass er für ein höheres Ideal des musikalischen Dramas zum Theil durch die Bewunderung des Genies der Mme. Schröder-Devrient und durch die Wirkung, welche sie ungeachtet der Mängel des von ihr illustrirten Kunst-Genres hervorbrachte, inspirirt und zu der Erwägung geführt worden sei, »was für ein unvergleichliches Kunstwerk dasjenige sein würde, das einer solchen Künstlerin oder der dramatischen Talente einer Mehrzahl solcher Künstler vollständig würdig wäre.« Wiewohl es nachdem die menschliche Natur nun einmal so beschaffen ist, wie sie ist, mag der Kritik der Gedanke verziehen werden, dass die Nichtannahme des »Rienzi« in Paris, wo Meyerbeer's Stern im Aufschwunge war, ihren Antheil an der Abneigung des Componisten gegen die »genannten bühnenwirksamen Aufführungen« der modernen Oper*) und an seinem Entschlusse gehabt haben dürfte, kurz darnach alle Verbindungen mit diesem »frivolen Institute« abzubrechen.

Durch die Absicht, statt dieser Musik, welche auf keinen höheren Titel als den einer Unterhaltung Anspruch machen konnte, etwas hinzustellen, das den Zuhörer über die vulgären Interessen des Alltagslebens hinauszuheben und als »befähigen würde, das höchste und bedeutungsvollste Schöne, das der »Menschengeist schaffen kann, zu begreifen und abzuschätzen«, wurde der Componist in erster Linie dazu veranlasst, den Boden der Geschichte und des wirklichen Lebens zu verlassen, um sich der populären Tradition oder dem Mythus auf jener Grundlage zuzuwenden, auf welcher bei den in solchen Sagen handelnden Personen alles bloss Conventionelle und Zufällige verschwindet, dieselben vielmehr concrete Repräsentanten abstracter Eigenschaften in der menschlichen Natur werden und dadurch sowohl dem allgemeinen Interesse zugänglicher als für die Illustration durch Musik geeigneter sind, wobei die letztere dann nicht mit widerstrebenden und prosaischen Momenten, sondern nur mit den grösseren Typen des menschlichen Charakters und den Phasen der menschlichen Gefühle sich zu befassen hat. Wir wissen darauf hin, dass Gluck gleichfalls fast ausschliessend seine Subjecte aus dem griechischen Sagenkreise nahm, obwohl er immer noch ein gutes Theil mehr wirklich Menschliches beibehielt, als sich in den von Wagner auf die Bühne gebrachten phantastischen Figuren vorfindet. Wenn gleichwohl einerseits dagegen eingewendet wird, dem Menschenhaftlichkeit dieser Personen der gothischen Fabel beinahe gänzlich entzogen, und dass es unmöglich ist, für sie ein dramatisches Interesse zu hegen, so mag andererseits zugegeben werden, dass das seiner Natur nach von dem Realismus so weit entfernte musikalische Drama den ihm am meisten congenialen Stoff eher in der Romantik als im realen Leben findet. Das wichtigere Ziel für Wagner war gleichwohl die Lösung des Problems der Vereinigung der Musik und Dichtung auf gleicher Linie anstatt der früheren beinahe ausschliesslichen Unterordnung des Gedichts unter die musikalische Form. Wagner scheint zu dem Versuche in dieser Richtung durch Erwägungen veranlasst worden zu sein, welche wie dessen Glück's etwas schwerfälligen und auf einer bestimmten construirten philosophischen Theorie beruhen. Sein Ziel ist nicht allein, die auf Kosten der Dichtung und der Situation zu weit gehende Ausdehnung der Musik zu beseitigen und zu unterdrücken, sondern eine Vereinigung oder Verschmelzung der beiden Künste zu erzielen, wobei sie vollständig in einander verwebt werden,

*) Der Umstand, dass Wagner bei dem ersten Anlaufe dort verunglückte, wo Meyerbeer sich einem glänzenden Erfolges erfreute, scheint mir noch die rationellste Erklärung für die seltsame bittere Geringschätzung und die Schmähungen zu sein, welche die getreuen Anhänger auf den Componisten der »Hugenotten« häufen, wenn gerade es war das Wort »Rationell« in dieser Verbindung gebraucht werden kann. Das Schaffen der jüdischen Componisten, deren hervorragende Mitglieder gewesen ist, scheint in der That beider Lagern gleichmässig ein Dorn im Auge gewesen zu sein, wie sich aus dem einstigen Sarkasmus ergiebt, den Rossini aussprach, als man ihn fragte, wann er wieder eine Oper schreiben werde: »Dahin lassend Warten, dass die Juden fertig sind mit ihrem Sabbat.« [Rossini ist aber später doch anderen Sinnes geworden und lebte bis zum Tode in angenehmster Freundschaft mit jenem Manne. In Deutschland erlebte man solche erfreulichen Wandlungen seltener; das bezeugt Lehrte. Die Gleichberechtigung ist hier erst unlängst erzielt und der Umgang bemerkbar sich meistens auf Paris gerettet. D. Red.]

die Form des musikalischen Satzes direct aus der des Gedichts hervorgehen und der Fortschritt beider ein gleichmässiger sein soll. Eine solche Vereinigung ist nach seinem Schema nicht bloss der Mittel zur Wiederherstellung der Oper, sondern sie ist das natürliche Ziel, welchem die musikalische Kunst zugestrebt hat. Die Tendenz jedes besonderen Zweiges der Kunst ist, wie er glaubt, nachdem sie zur vollen Entwicklung ihrer Leistungsfähigkeit gelangt ist, sich mit der Schwesterkunst zu verbinden. So wurde er, nachdem er die Instrumentalmusik in der ihr durch Beethoven verliehenen Gestaltung als zu dem vollständigsten und höchsten Ausdrucke der Leistungsfähigkeit der Kunst gebracht erkannte, von dem Ehrgeiz erfasst, den vollen Strom der Beethoven'schen Musik in das Drama zu leiten, und durch die Vereinigung beider einen höheren und intensiveren Ausdruck hervorzubringen, als jede von beiden für sich allein hervorbringen konnte. Die anfängliche Schwierigkeit auf dem Wege einer solchen Combination ist demnach die, dass, während die Dichtkunst ihre Wirkung durch concentrirten Ausdruck hervorbringt, die Musik, wie wir gewöhnlich die Bezeichnung verstehen, durch Ausbreitung in der Zeit, durch Wiederholung und Aufeinanderfolge wirkt und unter der Herrschaft des strikten Rhythmus steht, der sich nicht dazu herbei lässt, dem vielfachen und verschiedenartigen Weben der Sprache und der Handlung in allen Details eines ausgearbeiteten Dramas zu folgen. Entweder muss, wie bis dahin, das Gedicht der Musik oder die Musik muss dem Gedichte nachgeben.

Vom praktischen Standpunkte aus stellt Wagner dieses Dilemma nicht in Abrede. In denjenigen Werken, welchen das vollständigste Beispiel seiner Methode darstellt, greift er in der That zur letzteren Alternative und entzieht seiner Musik den Rhythmus und die Gesangsweise (welch letztere unbelogenes Leute »Melodie« nennen), um sie völlig von den Worten und dem Bühnenvorgange durchdringen zu lassen; allein er versichert uns dass, weit entfernt, dass die Musik hierdurch in irgend einer Weise geschwächt oder herabgesetzt werde, Ton und Rhythmus in Wirklichkeit nicht bloss unwesentliche Eigenschaften der Musik, sondern sogar Anzeichen eines primitiven und unvollkommenen Zustandes derselben seien.

Des Rezensenten mittels dessen diese ziemlich kühnen Theorie gestützt werden will, verdient Beachtung, da er auf eine umfangreichere Frage, als die der Opern-Reform allein, abzielt und wir noch einmal darauf zu sprechen haben werden. Zurückblickend auf die Anfänge der Musik erachtet Wagner, dass die Eigenschaft des Rhythmus der Musik eingeprägt war und als eine charakteristische Wesentlichkeit der Kunst betrachtet wurde, aus dem Umstande, weil die erste Anwendung der Musik bei den Griechen in einer Begleitung zu der rhythmischen Bewegung im Tanze bestand. Als die früheste Kirche sich ihre prachtlosen Melodien schuf oder aneignete, beseitigte sie deren lebhaften Rhythmus, als bloss mit den heidnischen Tanzweisen zusammenhängend und nahm ihnen dadurch das einzige Ausdrucksmittel; und wir können uns sogar heutzutage noch von der ungemeinen Armuth der ihres Schmuckes des Rhythmus beraubten Melodie überzeugen, wenn wir sie uns ohne die sie jetzt stützende Harmonie vorstellen. Allein um die ausdrucksvolle Macht der Melodie zu verstärken, erfand der christliche Geist die polyphone Harmonie auf der Grundlage des vierstimmigen Accords, welche durch ihren charakteristischen Willkür fortan als Motiv zum Ausdrucke der Melodie diente — ein Ziel, das vordem durch das Mittel des Rhythmus erreicht worden war. Während nun dem Verfalle der Kirche eine lebhaftere Neigung in Hinsicht auf die Anwendung der Musik auch bei den Italienern zu überhand nahm wurde, beseitigten sie die Schwierigkeit dadurch, dass sie der Melodie ihre ursprünglichen rhythmischen Eigenthümlichkeiten zurückgaben und sie in gleicher Weise zu Gesängen verwendeten, wie sie früher zum Tanze verwendet worden waren. Hierin erblickt Wagner nichts anderes, als einen »Rückfall in das Heidenthum«, dessen Resultat war, dass die moderne Melodie fast gänzlich von dem Verse absieht und ihr variationenartiger Satz schliesslich bloss von den Gesangsvirtuosen dictirt wurde, während die Hülfsmittel der polyphonen Harmonie gänzlich unbeachtet blieben und die italienische Opern-Melodie sich mit einer harmonischen Basis von so erstaunlicher Dürftigkeit begnügte, dass sie eben so gut ohne irgend ein Accompagnement hätte bestehen können. Für den Augenblick übergehen wir die Behandlung der rhythmischen Musikform von Seite der deutschen Componisten, nachdem dies mit einem anderen Theile unseres Gegenstandes in engerer Verbindung steht, und bemerken nur, dass der Schlussresultat von Wagners Theorie die Annahme einer musikalischen Behandlung des Gedichts ist, wobei der Rhythmus in den Gesangspartien preisgegeben wird und zum grossen Theile im Accompagnement aufgeht oder sich versteckt, welche Behandlung einen vollständig polyphonen Charakter anzunehmen strebt; mit anderen Worten, es ist Musik, bei welcher keine Stimme oder Melodie aus den übrigen als vorherrschend heraus tritt, sondern wobei der Effect durch die Combination des Ganzen erreicht wird. Selbst der Gesang macht keine Ausnahme; denn musikalisch wird die Stimme meistens wie ein Instrument unter anderen Instrumenten behandelt, das sich mehr durch seinen Klang und die Sprache unterscheidet als durch den Charakter der ihm übertragenen Passagen, und ästhetisch muss die Stimme der Darsteller als Vermittler des Textes zur musikalischen Composition des Orchesters betrachtet werden. Was nun das Begehren nach »Melodie« das fortgesetzte Geschrei oberflächlicher Musikdilettanten« anbelangt, so beweist das Verlangen nach diesem Elemente nur, dass sie ihre Kenntniss der Melodie aus Werken ableiten, in welchen unmittelbar neben der Melodie eine fortgesetzte Harmonielosigkeit die Grundlage bildete. Nachdem aber zufolge Wagner jede Musik Melodie und keine Musik ohne Melodie möglich ist, so ist die Klage nur so zu verstehen, dass er den »oberflächlichen« Kritikern nicht diejenige Gattung von Melodie gewährt, welche sie wünschen. Sie wünschen die ursprüngliche knappe Form der Melodie, wie sie bei den Tanzweisen vorherrschte. Er bietet ihnen eine Combination von Melodien, welche zum Beispiel dieselbe sind, was eine Mehrheit der Stimmen im Walde während einer Sommernacht ist, wo, obwohl mancherlei Klänge an das Ohr dringen, alle vereinigt als die grosse Waldmelodie erscheinen — eine Melodie, welche dem Hörer oft vorkommt, die man aber weder nachsummen noch wiederholen kann, um sie wieder zu hören, wenn er in einer Sommernacht in den Wald zurückkehren. Wäre es nicht thöricht, wenn er ein Waldvögelein fangen wollte, um es mit nach Hause zu nehmen und sich ein Stück der grossen Waldmelodie vorpfeifen zu lassen?«

Wir dürfen daher den Componisten nicht verdammen, wenn er uns das nicht giebt, was er nicht geben will und was er leicht umstrahlt. Wir haben sein Werk zu beurtheilen und anzunehmen als das, was beabsichtigt ist — ein von den Darstellern in musikalischen Tönen recitirtes und von einem Orchester begleitetes Gedicht, dessen combinirte Klänge als fortgesetztes illustrirendes Tongemälde der Vorgänge und Leidenschaften im Drama bilden, dass gegenüber das Orchester dieselbe Stellung einnimmt, wie der Chor in dem griechischen Drama, ein Vergleich, den der Componist selbst anwendet, mehr wohl um sein Ziel klarer zu machen, als um eine vollständige Parallele zwischen diesen beiden zu ziehen, welche, wie man leicht sieht, keineswegs besteht.

(Fortsetzung folgt.)

Kritische Briefe

an eine Dame.

3.

... ich blickte auf ein Notenheft mit dem Titel — so ungefähr lautete ja wohl der nicht vollendete Schlusssatz des vorigen Briefes. Also mit dem Titel:

Julius Rietz. Sonate für Pianoforte und Flöte (oder Violine). Op. 42. Pr. 8 M. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Wenn der Altmeister Rietz eine Sonate für Clavier und Flöte schreibt, so können Sie daraus abnehmen, dass letztere als Soloinstrument keineswegs abgethan ist. Doch lassen wir sie jetzt ruhen. Sie denken nun vielleicht, ich werde die Sonate analysiren. Das thue ich aber nicht, sondern sage nur, dass sie aus den hergebrachten vier Sätzen besteht: Allegro (G-moll), Andante (Es-dur), Allegretto (G-moll), Allegro (G-dur), nicht zu kurz, nicht zu lang ist, für die Flötisten eine angenehme Gabe sein wird, in ihrem Clavierpart ungefähr die Mitte hält zwischen dem ältern und dem modernen Satze und weder in diesem noch dem Flötenpart schwer auszuführen ist. Wer die Form beherrscht und so gewandt und fliessend schreibt wie Rietz, dem braucht die Kritik in diesen Punkten nicht auf die Finger zu passen. Rietz ist selbst Kritiker, sicher auch Selbstkritiker und als solcher wird er nichts Verfehltes auf den Markt bringen, auch nicht meinen, dass er zu den grossen Componisten zähle. Immerhin darf man aber sagen, dass er als Componist Anerkennenswerthes geliefert habe. Er ist auch ein sorgsamer und gewissenhafter Revisor, das bezeugen die bei Breitkopf und Härtel erschienenen Gesammtausgaben unserer Meister. Ferner ist er, der Intimus von Mendelssohn, ein vorzüglicher Dirigent für Oper und Concert und ein ebenso tüchtiger Lehrer. Solche um die Kunst verdiente und ergraute Männer wollen wir in Ehren halten. Also Hut ab! »Wie gefällt Ihnen denn nun eigentlich die Sonate?« Rietz' Esdur-Symphonie gefällt mir besser. »Aber Sie müssen doch mit der Sprache heraus —«. Ich habe keine Lust zum Sekretiren, so sage ich wie Sie wohl zu sagen pflegen. Aber ich will Ihnen erzählen, was mir einst der alte gute Reissiger in Dresden, der Vorgänger von Rietz, auf die Frage erwiderte, was er denn derzeit componire. »Ja, sehen Sie,« sagte er, »es ist nicht viel mehr. Ich schreibe so jährlich mein Claviertrio und manche dann wohl noch ein paar Lieder —«

Eben denke ich an Ihr Töchterchen. Sie könnten sich von ihm und ihrem geigenden Hausfreunde die unter Op. 46 bei Breitkopf und Härtel erschienenen vier **Charakterstücke** für Pianoforte und Violine (Pr. M. 4 ...) von **F. W. Riehl** vorspielen lassen. Arietta, Frühlingslied, Gavotte, Idylle, so sind die kurzen leichten Stückchen betitelt. Als Musik wenig bedeutend, mehr gefällige Unterhaltungsmusik für kleine Leute. Lassen Sie Ihr Töchterchen nur fleissig mit Begleitung spielen, nichts macht so taktfest als das.

„Auf der Wanderschaft“. So betitelt Herr **E. Seeligsohn** ein fünf Clavierstücke enthaltendes, 2 M. 50 Pf. kostendes, bei Breitkopf und Härtel in Leipzig ohne Opuszahl erschienenes Notenheft von 14 Seiten Umfang. Es sind folgende Ueberschriften gewählt: Abschied und Wanderlied, Auf der Tenne, Spinnerlied, Was die Spinnerin erzählt, Bauerntanz. Nothwendig waren sie nicht, man hätte die Tiefe der Musik doch ergründet, aber es macht sich wohl besser, wenn das Kind einen wohlklingenden Namen hat. Das Spinnerlied ausgenommen, ist der zweitheilige Hacketakt vorherrschend, und sieht man sich die Stücke aus einiger Entfernung an, so könnte man meinen, der Verfasser hätte sie im Galopp wandern lassen. Uebrigens klingen die Stücke gefällig, sind leicht zu spielen und kurz gehalten, das will ich, damit der Verfasser mir nicht zürnt, lobend anerkennen.

Ein mir vorliegendes Werkchen von Dancla empfehle ich Ihrer Beachtung. Es wird Ihnen als Secondospielerin Spass, Ihrem Töchterchen Nr. 1 aber — es ist ja wohl beinahe acht Jahre alt — Vergnügen machen. Ich meine:

B. Dancla. Sonatine pour le Piano à quatre mains sur les 5 notes de la gamme. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Preis M. 1.50.

Es existirt eine Masse Sachen zu vier Händen, deren Primopart nicht über die fünf Noten der Tonleiter hinausgeht, oder anders ausgedrückt, mit stillstehender Hand ausgeführt wird. Manches philisterhaft Langweilige befindet sich darunter, aber auch nicht wenig, das den ABC-Schüler, ja selbst den Lehrer zu fesseln vermag. Der letzten Sorte schliesst sich vorliegende Sonatine an. Sie ist rhythmisch belebt und harmonisch gar nicht uninteressant, besteht aus 3 Sätzen oder Sätzchen und ist zu Unterrichtszwecken gut zu verwenden. Lassen Sie sich nicht zweimal auf sie hinweisen.

Vorstehendes schrieb ich gestern Abend. Heute Morgen wollte ich fortfahren und Ihnen noch ein grösseres Werk vorführen. Ich stieg aber mit dem linken Bein zuerst aus dem Bett und das ist von übler Vorbedeutung, wie Sie wissen. Nun möchte ich mir nicht gern von einem Autor den Vorwurf machen lassen, dass ich in übler Laune — ich merke in der That so etwas davon und das ist jedenfalls eine Folge vom Vordrängen des linken Beines — sein Werk besprochen habe; deshalb unterlasse ich heute die Besprechung. Ich bin ausserordentlich vorsichtig hierin und habe es mir zur Pflicht gemacht, nur in guter Stimmung Kritik zu üben; diese Rücksichtnahme darf der Autor auch vom Kritiker verlangen. Sollten Sie einmal eine gewisse Verstimmung bei mir bemerken, so glauben Sie mir, sie ist erst durch das Werk, das ich bespreche, hervorgerufen. Beim besten Willen kann man manchmal nicht gelassen bleiben, man muss sich ärgern und giebt dann unwillkürlich dem Aerger in der einen oder andern Weise Ausdruck. Und wenn er noch so berechtigt ist, den meisten Autoren gefällt es nicht, mag man ihnen schwarz auf weiss beweisen, dass sie Verfehltes geliefert haben. Sie meinen dennoch, der Kritiker sei nicht gut aufgestanden, sei voreingenommen, verstehe nichts und was der Redensarten mehr sind. Dann ist er überhaupt ein fataler Mensch. Aber vortrefflich ist er, wenn er mit vollen Backen lobt; dann versteht er sein Handwerk gründlich, wird in den Himmel erhoben und besonders gern vom Verleger des gelobten Werkes als die erste Autorität seines Faches gepriesen und citirt. Jeder Tadler ist dann ein Dummkopf. Aber wer in aller Welt kann immer loben und loben, um wieder gelobt zu werden? Der Kritiker steht in erster Linie im Dienste der Kunst, also der Sache. Die Personenfrage braucht nicht ganz unbeachtet gelassen zu werden, soll aber nicht im Vordergrunde stehen. Es darf den Kritiker nicht geniren, wenn's von ihm heisst, dass er des Tadels zu viel, des Lobes zu wenig bringe. Auch mich genirt es nicht und ich kann derartigen Vorwürfen gegenüber meine Hände in Unschuld waschen. Ich gebe Ihnen die Versicherung, dass ich tausendmal lieber lobe als tadle. Wollte ich aber grundsätzlich nur Ersteres thun, so brauchte ich nicht gar häufig die Feder anzusetzen. Uebrigens giebt es Gottlob auch verständige Autoren, die gerechten und begründeten Tadel nicht nur vertragen, sondern ihn dankbar hinnehmen und beherzigen. An sie mag der Kritiker denken, wenn er recensirt; das wird ihm die Arbeit erleichtern, ja sie nicht selten zu einer angenehmen machen. Aber ich komme wohl zu sehr ins Plaudern hinein und will lieber abbrechen, sonst müsste ich mir am Ende von Ihnen noch den Vorwurf gefallen lassen, dass ich mich in eine üble Stimmung hinein-

geschrieben habe. Bis jetzt ist es wohl nicht geschehen, aber ich stehe nicht dafür ein, dass es geschehen könnte, wenn ich heute fortführe, das Thema weiter zu verfolgen. Daher — das äusserst herausgekommene linke Bein! Leben Sie wohl.

Berichte.

Stuttgart, 6 Juli.

Innerhalb zweier Wochen sind im Württemberger Land nicht weniger als vier Oratorienaufführungen vorgekommen. Am 27 Juni gab in Calw ein dort neu entstandener Verein den »Simson« von Händel, allerdings nur mit Clavierbegleitung, doch, nach vorliegenden Berichten, mit vollem Erfolg. Es ist gewiss erfreulich, wenn auch kleinere Städte sich bemühen, in ihren Kreisen Werke der Meister nach Kräften bekannt zu machen. (Aus Württemberg ist in dieser Beziehung sogar ein Dorf in der Nähe von Mergentheim anzuführen, wo ein in Kenntniss und Ausübung der Musik tüchtig bewanderter Pfarrer sich einen Kirchenchor herangezogen hat, mit welchem er, unterstützt von Mergentheimer Sängern und Sängerinnen, in den letztvergangenen Jahren mehrmals grössere Compositionen von Händel und Haydn, einmal z. B. die »Schöpfung«, zur Aufführung brachte, jedesmal vor einem sehr zahlreichen Auditorium aus der ganzen Umgegend.) — Am 60. Juni erfolgte in der hiesigen Stiftskirche eine zweite Aufführung von Mendelssohn's »Paulus« durch den Verein für classische Kirchenmusik, natürlich mit hohem Orchester und mit Orgel. Zwei Tage nachher wurde dasselbe Oratorium in Heilbronn gegeben, gleichfalls mit Orchester, unter Leitung des dortigen Musikdirectors Mezger, welcher mit seinem Gesangvereine alljährlich ein grösseres Werk bringt, wobei Kräfte der Stuttgarter Hofcapelle bereitwillig mitzuhelfen pflegen, da die Aufführungen gewöhnlich in die Zeit der Theaterferien gelegt werden. Ja öfter man Gelegenheit erhält, das erste Oratorium Mendelssohn's mit dem späteren »Elias« zu vergleichen, um so mehr befestigt sich die Ueberzeugung, dass im Ganzen eben doch das ältere höher steht als das jüngere, welches zwar grosse Schönheiten immerhin einiges Gemachte enthält, während im »Paulus« die Quelle der Erfindung überall frisch und willig fliesst.

Was mich aber eigentlich zu diesem Berichte veranlasst hat, war die Aufführung des »Messias« im Münster zu Ulm am 29. Juni (zum Vorabend des Festes, mit welchem das 400jährige Jubiläum der Münstergrundsteinlegung gefeiert worden ist). Ich brachte zu dieser Aufführung noch ein akustisches Interesse mit, denn aus früher dort gehörten Concerten wusste ich, dass mit nicht völlig gefüllter Kirche die über der Singergallerie aufgestellte Orgel ein förmliches Echo hervorruft, welches den Effect kunstvoller Musik stören muss. Zugleich war ich gespannt, wie die Walcker'sche Orgel (die grösste in Deutschland mit 100 klingenden Registern) zum »Messias« wirken werde. Die letztere Erwartung wurde getäuscht, da man das Oratorium nach der Mozart'schen Bearbeitung, also ohne Orgel, gegeben hat. Als Grund würde mir angegeben, dass am Orgelwerke aufzuhelfen gewesen wäre, weil er bis zu der für den zweiten Festtag bevorstehenden gottesdienstlichen Feier ohne wieder hätte entfernt werden können. So hatte man das zur Aufnahme des Orchesters und der Sänger bestimmte Podium im Fonds des Chors errichtet, während der übrige Theil des Chors (immer noch geräumiger als gar mancher grosse Concertsaal) im bevorzugte Plätze nehmen reserviert blieb. In diesem Chor, trotz seiner Höhe von 90 Fuss, klang die Musik ganz prächtig, jenseits des Chorgitters aber ging, nach Aussage vieler Hörer, die Wirkung schon im Mittelschiff zum grossen Theil, in den Seitenschiffen fast gänzlich verloren, was bei den gewaltigen Dimensionen der fünfschiffigen Kirche und der Stellung des Podiums nicht zu verwundern ist. (Die 390 Fuss lange und unterhalb des Chors 176 Fuss breite Kirche soll gedrängt voll 14000 Menschen fassen. Ist diese Angabe richtig, so trat ein am Oratorienabend ... ohne es war hochgefüllt[?] kein Plätzchen mehr frei.) Ein am Sonntag den 1. Juli auf die Festpredigt folgendes einständiges Orgel- und Vocalconcert, für welches der benützte kleine Orgelplatz nur einen kleinen Sängerchor zuliess, fand die Räume des Münsters zwar nicht so dicht gefüllt wie zwei Tage zuvor, doch immer ungewöhnlich besetzt, so dass von einem Echo nichts zu bemerken war, wenn auch die Töne an den der Orgel fernen Punkten ziemlich abgeschwächt erschienen. Hieraus lässt sich schliessen, dass die Messias-Aufführung mit ihrem gegen 400 Köpfe starken Sängerchor und dem verhältnissmässigen Orchester doch von einem Orgelwerke aus für einen weit grösseren Theil der Zuhörer-Genuss gebracht haben würde als so vom Hintergrunde des Chores aus der Fall gewesen war, und man hätte das Oratorium in seiner Urform gehabt. Wenn man an diese Urform gewöhnt, doch längerer Zeit wieder einmal die Mozart'sche Bearbeitung hört, fühlt man erst recht deutlich den tiefgreifenden Unterschied; die zugesetzten Blasinstrumente, welche ja die Orgel ersetzende ersetzen können, machen an sich im Vergleich zur Urform einen unerwünschten Eindruck, namentlich die Posaunen und zuweilen auch die Hörner. Bei vollster Schätzung des von Mozart oft so feinsinnig Geleisteten und neben anderweitiger Beachtung der bekannten Umstände, durch welche die Bearbeitung veranlasst wurde, muss man sich eben doch sagen, dass dieses etwas Anderes giebt als den wahren Messias. — Die Ausführung des Werks in Ulm (in welcher als Solisten Schelhy, A. Jäger und Frl. Lagel von Stuttgart, Frau Schimon-Regan aus München mitgewirkt genommen waren) war in den Chören und im Orchester nicht überall befriedigend, verdient jedoch in Berücksichtigung der zu überwindenden Schwierigkeiten alle Anerkennung. Ausser dem Liederkranz besteht in Ulm kein grösserer Gesangverein, ein Theil der Sänger und der grösste Theil der Sängerinnen musste für die Gelegenheit erst gewonnen und eingeübt werden. Bereitwillig hatte zur Mitwirkung hatte sich dem Vernehmen nach in Oberschwaben ... gezeigt, konnte aber aus leicht zu errathenden Gründen kaum mit Zahl Aufnahme finden. Das Theaterorchester Ulms war durch mehrere Hofmusiker aus Stuttgart, aber auch durch eine ziemliche Anzahl von Dilettanten verstärkt. Die Einübung und Leitung einer so beträchtlichen aus so verschiedenen Elementen combinirten und dem Zusammenwirken zu grossem Raume ganz ungewohnten Masse bildete für Herrn Musikdirector Dieffenbacher eine schwere Aufgabe, der er sich jedoch mit frischem Muthe und mit einer Lebendigkeit unterzog, welche bei einem fast 60jährigen Manne kaum erwartet zu werden sein wird. Ihm gebührt für die aufgebotenen Anstrengungen warmer Dank. Die meist zu weit gedehnte Langsamkeit der Tempi ist nun sicherlich nicht seinem Temperament zuzuschreiben, sondern wahrscheinlich nur der Sorge, bei ... Bewegung möchte der dilettantische Chor nicht zusammen zu halten sein, wer dieser doch schon in gedehntem Tempo nicht prompt beisammen, ... Figurationen ... Zudem war ihm rhythmische Strenge erschwert durch das Orchester. Als es damit noch nicht sonderlich genau nahm, ein paar violinspielende Liebhaber mit starkem Ton liessen sich durch ihre Begeisterung gar häufig zum Voreilen fortreissen, während von den Contrabässen die zwei am weitesten ... postirten gewöhnlich hinter der Hand des Dirigenten zurückblieben. Es fehlt ja ebenso vielen Sängern und Spielern die Gewohnheit oder Uebung, beim Notenlesen zugleich den Taktstock im Auge zu behalten. In dem Chore »All we like sheep have gone astray, we have turned every one to his own way« lautete es beinahe, als wolle das musicirende Personal die Textworte doch thatsächlich so wie Händel es schon gethan. Und doch musste man herzliche Freude haben an dem unverkennbaren Eifer, ... was gegenüber einem streng geschulten Chor und Orchester verletzt hätte, nahm man hier mit billiger Nachsicht hin, ohne die kritischen Bedenken zu Worte kommen zu lassen. Der Chor enthielt schöne, wohlklingende Stimmen, besonders im Sopran und Tenor. Auch die Intonation war im Allgemeinen recht befriedigend, nur wo die Soprane einen hohen Ton länger zu halten hatten, neigten sie (wie so scheint unter Einfluss einiger älterer Damen) bedenklich zu ... Zu der dem Ganzen entgegengebrachten wohlwollenden Stimmung hat übrigens auch die festliche Umgebung ihren Theil beigetragen, der Blick hinab auf die das Langschiff erfüllende lautlos horchende Menschenmenge, auf die um alle Pfeiler sich schlingenden Guirlandenumkränzten und hinauf zu dem Gewölbe des herrlichen Münsterbaus, welche (im Hauptschiff in einer Höhe von 140 Fuss) durch ein magisches Lichtfunkeln ganz eigenthümlichen Eindruck machten. Das Oratorium war eine würdige Einleitung des nachträglichen Jubiläumsfeier, deren weiterer Verlauf überall aufs Schönste gelungen ist.

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 25. Juli 1877. | Nr. 30. | XII. Jahrgang.

Die erste Periode der Hamburger Oper von 1678 bis 1681.

(Fortsetzung.)

Dritter Act. Die Hirten können das Kind nicht finden. Hira hat beim Suchen sogar sein Bockel voll bekommen und klagt über das Verweilen.

(Arie.) Das Getrunge muss sich drücken
Und der Grossen Uebermuth
Braucht das arme Volk zu Brücken,
Wenn es seine Gänge thut.

Endlich tritt Wirth Sabdi zur Thür heraus.
Was heisst's, dass ihr bei heller Nacht
Hier in der Stadt so späte geht?

Sie erzählen ihr Abenteuer. Sabdi:
Ihr werdet ohne Zweifel müde sein.
Kommt, geht mit mir herein,
Geniesst ein wenig Speise
Und wartet bis der Tag sein Licht
Aufsteckt
Und alle Welt erweckt.
Hernach vollführet eure Reise.

Sofat. Lasst uns auf gut Bericht hinein spazieren.
Wer weiss, wozu es dienlich ist.
Man hört da viel Gespräche führen.
Vielleicht erfährt ihr noch was ihr anitzt nicht
wisst. (III 2 e.)

Hier war überall was man bestrebt, es recht natürlich und dadurch für die Bühne geschickt zu machen; aber damit wurde nur um so anschaulicher, dass der Stoff für eine Bühne nicht geeignet ist.

Von nun an bis zum Ende bildet der Stall den Schauplatz. Der Anfang zeigt wie die Hirten das Kind finden.

Maria. Mein Freund, vielleicht seid ihr hier irre gangen?
Sit. Ich glaube nicht.
Ach, ach, ich finde mein Verlangen,
Es kann nicht anders sein,
Das ist das Kind, davon der Engel sagte,
Dem ich dabei umsonst nachfragte.
Die Stadt heisst Bethlehem, hier ist der Stall,
Es schickt sich überall,
Ein Kind in einer Krippen ganz allein,
Es wird's gewisslich sein.
Es ist noch klein, in Windeln eingewunden —
Gott lob! ich habe nun das rechte funden.

Erzählt dann die Engelsbotschaft. Maria:
Weil ihr so gute Nachricht wisst,
Wohlan, so sag ich euch, dass es nicht anders
ist —

und theilt ihm ihrerseits die Verkündigung durch Gabriel mit. Stimmen Lobgesänge an, zuerst Sitar eine Arie in drei Strophen, von denen die zweite lautet:

2.
O du Augenblick der Zeit,
Dem die Kraft der Ewigkeit
Ihr Vermögen ausgegossen,
Dass du solcher Gnad genossen!

Und Maria ein recht schönes Lied in zwei Strophen:

1.
Arie. Hier ist kein Hannes, der uns schreckt,
Die Decke, die den Moses deckt,
Wird nun auf ewig aufgehoben.
Das Licht der Welt scheint hell und klar
Und was bisher ein Vorbild war,
Gibt seiner Wahrheit schönste Proben.

2.
Der Stecken Aarons grünt
Und was zu Natur der Seele dient,
Ist an den Ästen ausgeschlagen,
Siebenmal scheint es ganz verändert,
Nun muss des grossen Vaters Wort
Die Stärke sammt den Früchten tragen.

Das ist aber doch, wie das meiste von diesen Gesängen, so vollständig herben- und so wenig bühnenmässig, dass man kaum begreift, was dabei viel von neuen Melodien anzubringen war, und versucht ist darüber zu setzen »Nach der Melodie so und so«.

Die übrigen Hirten kommen inzwischen mit Joseph herbei. Und bald kommt auch der Wirth mit seinen Spectatoribus dazu und fragt »Ist denn das Kind gefunden?« Ja, sagt Hira und sinkt nieder:

— dieses kleine Kind, das in der Krippe ruht,
Ist Gottes starke Kraft,
Die unser schwaches Fleisch anthut
Und so den Menschen Friede schafft.

Arie.
Sofat. Soll die Nachwelt denn erzählen,
Dass der grosse Gottes Sohn
Zu dem hohen Ehrenthron
Einen schlechten Stall will wählen?

Hüllt ihn hier die fromme Mutter
In geringe Windeln ein?
Und muss einen Esels Krippe
Sein gewähltes Lager sein?

Sabih. Vergebt der Freunde dass ich euch so schlecht logirt
Ach ich erkenne schon,
Dass auch ein besserer Platz gebührt
Doch will ich nunmehr euch und eurem Sohn
Mein ganz Vermögen
Ganz williglich zu Diensten legen

Maria. Es hat der Höchste ja aus armen Leute
So hoch beglückt
Und seinen Sohn in diese Welt geschickt,
Den Schöpfer aus der Himmel selbst aus Beute
Ich, seine schlechte Magd
Bin solcher Ehre freilich nimmer werth
Doch sag' ich lest, was Gabriel mir vorgesagt
Er ists, den alle Welt begehrt

Joe Was seht ihr viel das Wunder an,
So Gott in dieser Nacht gethan?
Es ist ein Schluss,
Der muss
Gewiss ergehn
Und in die Ewigkeit bestehn

Hirten und Sabih. So lasst uns denn bei allen Leuten
Die seltene Geschicht ausbreiten

Arie 1

Immanuel, du Friedefürst,
Ist dies die schöne Stunde,
Darinnen du geboren wirst?
Und wird dein frohen Bunde
Dem Bunde zu den ew'gen Leben
Der Liebesanfang uns gegeben?

2

Hirt. Sabih. Du bist es ja, der du die Nacht
Mit deinem glanz ernennst
Und heller als die Tage machst,
Weil du die Welt erfreuest.
Du hast uns, die wir einst verdorben
Nunmehro wieder neu erworben.

Alle zusammen 3

So lasst uns denn zu jeder Zeit
Immanuel dir dienen,
Dass wir dort in der Ewigkeit
Als deine Pflanzen grünen
So mehren sich in unsern Bornen
Die angeflammten Liebeskerzen *Finis*

Dieses ist das Weihnachtspiel. Aus dem Mitgetheilten wird dasselbe hinreichend klar geworden sein. Es möchte von allen geistlichen Stücken das am weitesten gehenden Versuch in bühnengerechter Form zu erscheinen, und war dennoch zugleich von allen am weitesten von dem entfernt, was die Singbühne damals eigentlich verlangte. Diese ihre Ansprüche lagen nicht darin, dass die Personen sich in handgreiflicher Natürlichkeit ausdrücken und die Vorgänge mit einer platten Komik spicken, sondern lediglich in derjenigen poetischen Bewältigung des Stoffes, welche der musikalischen Composition die reichste Entfaltung ihrer Mittel ermöglichte. Hierfür hatten die Hamburger die richtige Form gefunden, und es war nur ein gänzliches Verkennen der Aufgabe, welche vorlag, so wie der Mittel, welche für ihre Bewältigung zu Gebote standen, dass man den grossen biblischen Vorgang glaubte durch Plattheiten des Dialogs in ein Bühnenstück verwandeln zu können, und dabei für die Gesänge eine poetische Form beibehielt, welche in ausschliesslicher Anwendung als das grösste Hinderniss der Oper bezeichnet werden muss — das strophische Lied. Sämmtliche »Arien« sind hier einfache strophische Lieder; die Rondostrophe erscheint nirgends. Also von vollständiger Aufgabe der besten Errungenschaft Elmenhorst's ein einfacher Rückfall auf das Kirchengesangbuch! Diese ebenso auffallende als merkwürdige Thatsache erklärt sich wohl am einfachsten, wenn wir für den Text zwei Verfasser annehmen, einen Geistlichen (wie Jenisius an Elmenhorst), der das Theater nicht besuchte, für die Umgrenzung des Stoffes wie für die Lieder, und einen bühnenkundigen Operntexter für den Dialog. Mehr als bei irgend einem der voraufgegangenen geistlichen Stücke zeigt sich hier, wie schon bemerkt wurde, das Bestreben, jeden der Mitwirkenden so sprechen zu lassen, wie sein Stand und seine jeweilige Lage es erforderte. Auf so etwas konnte ein Pastor, der sich von dem Theater von Amtswegen fern hielt, nicht kommen; ebenso wenig aber würde ein gut geschulter Opernpoet die italienischen, hier bereits vielfach angewandten Hülfsmittel der Versification gänzlich verschmäht haben. Das Product, welches daraus entstand, war ein Wechselbalg von schreiendster Disharmonie zwischen dem Gegenstande und der Ausführung desselben. Die weitere Entwicklung der Tonkunst hat gelehrt, dass derjenige Weg, der hier anscheinend absichtlich vermieden wurde, der einzige war, auf welchem der erhabene Gegenstand zu seinem Rechte gelangen konnte, dass aber alle Bühnenpraktiken von niederer Natürlichkeit hier vom Uebel sind *). Wir können immerhin annehmen, dass die Beschränkung auf das deutsche strophische Lied mit Absicht geschah, nämlich deshalb, um bei den immer stärker erwachenden Gegnern der Opernspiele nicht dadurch aufs neue anzustossen, dass der gewohnte hoch heilige Stoff in eine ungewohnte und ausländische Form gegossen werde. Aber wenn irgendwo, so wurde die Berechnung hier zu Schanden, denn nichts gab den Widersachern so vielen Anlass zum Tadel und zur Gewissenstrapelei, als eben diese Geburt Christi. Bei dem bald ausbrechenden Streite hat dieses Spiel der Oper sehr geschadet. Die Geistlichen und die Aengstlichen, welche nicht sahen und hörten, sondern nur hinterher den Text lasen, bei alleinigem Hinblick auf Bibel, Katechismus und Gesangbuch, mussten durch ein solches Gedicht höchst unangenehm berührt und den grundsätzlichen Gegnern aller theatralischen Spiele zugeführt werden. Denn das Fromme darin, so gut es auch mitunter ausgedrückt ist, hatte man in dem kirchlichen Gesangbuche doch schon besser, und unverletzt durch possenhafte oder störende und seine sehr Unzulänglichkeit, d. h. als wahre Zugaben. Wie sollte es in diesem Kreise irgend Jemandem einfallen, der Recht der Dichtung anzuerkennen oder die Nöthigung zuzugeben, die heilige Begebenheit durch erfundene Zusätze dramatischer zu machen! Was man an Gedichten nöthig hatte, das stand im Gesangbuch, und was zur Erläuterung der biblischen Geschichte erforderlich und heilsam war, das lieferte allsonntäglich der Pre-

*) Dass die vorkommenden Plattitüden und Narrheiten dem Verfasser bittерer Ernst waren, versteht sich von selbst. Lindner in seinem Werke über die Hamburger Oper meint es aber nicht, denn er schreibt: »Nur einen unter ferner Art Singspiele hat in der Anlage selbst einen gewissen Namen, wonderbar ist es gerade derjenige Stück bei dem man es am wenigsten erwarten sollte: die Geburt Christi« (Die erste stehende deutsche Oper. S. 80.) Das Durchblättern dieses Textes giebt also Gelegenheit, an den Namen spielen zu lernen; folglich muss schon die Anlage selbst Namen machen. Wir haben dieses Buch, welches sich eingehend mit dem Gegenstande beschäftigt, und zwar auf Grund der besten Quellen, bisher nicht erwähnt, da es sowohl in der Behandlung der Thatsachen wie im Urtheil oberflächlich verfährt und in äusserer Hinsicht verfehlt ist. Schriften wie diese, welche auf die wirklichen Quellen zurückgehen, ohne sie treu wieder zu spiegeln, sind immer doppelt schädlich.

diger auf der Kanzel. Diese Ordnung war eine durchaus feste, und das ganze Leben berechnete, vollständig genügend, alle Bedürfnisse eines christlichen Volkes zu erfüllen. Die Verfertiger geistlicher Opern begegneten daher Schwierigkeiten, denen sie auf die Dauer nicht gewachsen waren.

Ihre Schwäche gegenüber solchen Widersachern war um so grösser, weil sie ebenso wohl in der geringen künstlerischen Kraft lag als auch in dem behandelten Gegenstande. Von dem Masse der vorliegenden Kunstgattung werden die mitgetheilten Proben eine genügende Vorstellung gegeben haben. Das Ungeeignete des Gegenstandes ist ebenfalls schon nach einigen Seiten hervorgehoben. Wir haben darauf hingewiesen, dass das, was als Bild in der Hand des rechten Malers allgemeines Entzücken erregen kann, auf der Bühne als abstossender Vorgang bleibt. Aber auch wenn wir zu Bereiche der Poesie verharren, bemerken wir bald, wie der heilige Gegenstand für diese Dichtungsart passt und für jene nicht passt. Das epische Gewand kleidet ihn weit besser als das dramatische; aus Anregung religiöser epischer Gedichte waren diese dramatischen Versuche zum guten Theil entstanden, so war das Zeitalter Miltons, und die Jesuiten hatten ihm schon seit Jahrzehnten wacker vorgearbeitet. Wir wissen aber zugleich — Klopstock's Messias ist das glänzendste Beispiel dafür — dass auch aus dieser christlichen Epik kein so dauerndes Resultat hervorgegangen ist, wie die enthusiastischen Sänger meinten. Die lyrische Form erwies sich als die allein angemessene. In ihr hatte sich das christliche Bewusstsein von Anfang an ausgesprochen und durch alle Jahrhunderte offenbart, immer verschieden je nach den Zeiten und Lagen und doch im Grundtone stets gleich, so dass die Kirche zu ihrem Bekenntniss und zu ihrer Geschichte durch ein Geflecht von Liedern umrankt wurde, welches Allen gemeinsam war. Eine solche Errungenschaft wird als ein Theil der Religion mit Zähigkeit festgehalten und mit erklärlicher Eifersucht behütet. Diese Eifersucht musste ganz besonders rege werden, als nun die geweihten Predigtsäle, deren Vortrag nur stehend angehört wurde, plötzlich von der Bühne herab in breiter Ausmalung und mit den Spässen des alltäglichen Lebens versetzt zum Vorschein kamen, nicht vor Hörern, welche sich anbetend verneigten, sondern vor einem gemischten Publikum, welches zu einem fröhlichen Genusse geputzt zusammen strömte und Andacht in Lachen verwandelte oder doch mit solchen Stimmungen abwechselte. Sollten diese Geschichten jetzt von der Bühne herabgemacht werden, was blieb dann dem Prediger? und verbreitete sich nun geistlicher Operngesang, wozu waren die Kirchengesangbücher noch alltäglich?

Weiter als bis zu diesem dumpfen aber heftigen Gefühl des Widerstrebens gegen die biblischen Opern gelangte man damals nicht. Wäre die künstlerische Einsicht eine reifere gewesen, so würde man bald wahrgenommen haben, dass die geistlichen Opern an einem Grundfehler litten, der ihr baldiges Ende herbeiführen musste. Der Fehler liegt darin, dass der eigentliche Gegenstand nie gegenwärtig werden kann; er kann nicht geschaut, er muss geglaubt werden. Namentlich gilt dies von den wichtigsten Vorgängen, der Schöpfung, der Geburt Christi. Was von der Erschaffung und dem paradiesischen Leben der ersten Menschen dargestellt werden kann, dürfte in einer Puppenbude noch so eben genügen; bei der Geburt des Heilandes ist nun dies mehr als einmal der Fall: hier kann auf der Bühne von der Bedeutung des Gegenstandes überhaupt nichts sichtbar werden; und weil man dennoch etwas davon demonstriren will, bleibt nichts übrig als sich einfach am alltäglichsten Treiben zur Ihnen Sterne zu halten.

Diese Bemerkungen haben uns schon nahe an den langweiligen Opernkreis herangeführt, der ein einziges Moment enthielt. Bevor wir denselben erzählen, müssen noch die drei Stücke kurz beschrieben werden, welche der »Geburt Christi« folgten und jener Periode vorausgingen.

(Schluss folgt.)

Richard Wagner und die moderne Theorie der Musik

(Fortsetzung.)

Es ist gleichwohl nicht anzunehmen, dass diese vollständige und abgerundete Theorie des musikalischen Dramas so unmittelbar nach der Flucht des Componisten vor den Anlockungen der modernen Oper entstanden, oder dass sie vollständig durch die in England aufgeführten Werke*) entweder im Einzelnen oder im Ganzen repräsentirt ist. Im Gegentheil ist Wagner besonders bemüht, seine Kritiker zu überzeugen, dass seine Theorien bis zu einer grossen Ausdehnung durch die Erfahrung entstanden sind, in welche er während des Verlaufes der Compositionen getrieben wurde, und dass die ihm häufig zur Last gelegte Anschuldigung, er habe die Musik absichtlich nach a priori festgestellten Principien construirt, unbegründet ist. Wir müssen natürlich einer solchen Behauptung Rechnung tragen, obwohl sie mit den Thatsachen unvereinbarlich ist. Die sich aneinander schliessende Reihenfolge der Werke des Componisten lässt zumeist einen allmäligen Fortschritt in einer Richtung gewahr werden. Der »Fliegende Holländer« als Nachfolger des »Rienzi« ist vermöge seiner verhältnissmässig kleineren Dimensionen, sowie wegen der romantischen und legendenhaften Charakters seines Sujets ein directer Beweis von der Reaction gegen das Genre der Pariser Oper; allein der Componist stand noch immer unter dem Einflusse der traditionellen Macht der Opernmusik, welche bis dahin ein Gedicht, das nicht zahlreiche Wortwiederholungen zuliess, unmöglich machte. Auch noch im »Tannhäuser« war ein grosser Theil der ausgedehnten musikalischen Formen und der Wortwiederholungen beibehalten, worauf die lyrische Natur vieler einzelnen Situationen naturgemäss hinwies; doch sehen wir schon den Anfang des Zurückweichens des Componisten von der rhythmischen Form, indem er selbst den Minnesängern bei dem Wettstreite keinen wirklich lyrischen Gesang gestattet, ein Zugeständniss, das mit der Situation recht wohl verträglich und von derselben sogar gefordert gewesen wäre, während für den Tannhäuser ausgewiesen mehr zusammenhängende lyrische Form zum Preise der Venus ein Beispiel der »heidnischen« Theorie des Rhythmus zu sein scheint. Indessen dürfte »Tannhäuser« in seinen wesentlichen Zügen und Zielpunkten als ein Werk der Weber'schen Schule oder wenigstens als stark auf Weber hinweisend zu bezeichnen sein. Im »Lohengrin« wird die Abtrünnigkeit von dem Vorgehenden weiter geführt; das Hochzeitslied ausgenommen, der selbstverständlich einen metrischen Hymnus ist, findet sich in demselben kaum einiges zusammenhängend melodisches Stück mit dem Auf- und Abschwingen und Rhythmus, was wir »Melodie« nennen; doch sind daselbst noch Trümmer von Melodie im alten Stil, so in der Dankesergiessung Elsas bei dem Triumphe ihres Befreiers, das ein melodisches Motiv enthält, welches ein Componist der alten Schule zu einer grossen Arie für die Primadonna ausgearbeitet haben würde. Die Behandlung des Orchesters nähert sich weit mehr als im »Tannhäuser« jenem umfangreichen und ausgedehnten Tongemälde, welches der Componist anstrebt, und die Instrumentalvorspiele zu den einzelnen Acten vermeiden jede Hindeutung auf die alte Ouvertüren-Form. Immerhin behauptet der Chor auf der Bühne seine frühere Ebenmässigkeit und Wichtigkeit, auch ist ihm in den einzelnen Stücken in der

*) Nur deren zwei: Der fliegende Holländer und Lohengrin sind in England vollständig aufgeführt worden.

That eine lüngere und ausgearbeitetere Form eingeräumt als dies bei Opernchören bisher der Fall war. Nach »Lohengrin« scheint des Componisten Genius in Zwiespalt gerathen und lange und ernstlich mit, wie er sagt, für die eigentliche Natur seines künstlerischen Temperaments unerquicklichen Erwägungen über die Feststellung einer correcten theoretischen Basis für die weitere Fortführung der Kunst auf dem Wege, welchen er gewählt hatte, beschäftigt gewesen zu sein. Von der Depression, welche dieses Herumirren in dem vielfach gewundenen Labyrinthe der Theorie erzeugte, raffte er sich wieder vermöge seines natürlichen Temperaments empor, wie ob er von einer schweren Krankheit erstanden, durch den Sieges seine Ideen mittels eines grossen Werkes in einem Maassstabe zu verkörpern, der es so sich über die Kategorie gewöhnlicher Opern stellen und dessen Aufführung nur unter ausserordentlichen Umständen stattfinden sollte, wenn alle so einer Unternehmung von solcher Bedeutung erforderlichen Mittel geschafft sein würden. Dies war die nun vielbesprochene Tetralogie mit dem Titel »Der Ring der Nibelungen«, welche, wie man weiss, im Herbste vorigen Jahres in Bayreuth aufgeführt worden und woraus hier zu entnehmen ist, dass Herr Wagner die Wiederbelebung der grossen dramatischen Festspiele der Griechen in einer modernen Form im Sinne hat, welche ihm stets als Ideal eines künstlerisch nationalen Schauspiels aus vergangener Zeit vorschwebte. Die Composition eines solchen Werkes erforderte selbstverständlich mehrere Jahre, und während er damit beschäftigt war, bewog er sich zum Theil in Folge der wachsenden Theilnahme des Publicums für seine früheren Werke bestimmen, von dieser Aufgabe eine Pause zu machen, um eine kleinere Oper zu componiren, welche ihm Gelegenheit geben sollte, einiges von der nach Maassgabe seiner jüngsten Gedanken und Ansichten über die Kunst geschriebenen Musik zu hören. Das aus diesem Anlasse entstandene Werk ist »Tristan und Isolde«, welches thatsächlich in der Reihenfolge der Compositionen jünger ist, als die Musik zu der Tetralogie, und das vollständiger als irgend eines seiner Werke das artistische Resultat der Theorie der Oper wiedergiebt, welche so entwickelt und zu der er sich, so zu sagen, verpflichtet hat. In diesem Werke ist die Unterordnung der Musik unter das Drama, oder wie der Componist wahrscheinlich zu sagen vorziehen würde, die Vereinigung beider eine vollständige. Es ist kein Spur von lyrischer Form mehr übrig, wenn man den Gesang der Schiffsmannschaft Tristans zum Refrain seiner Thaten etwa ausgenommen; der Chor der Oper völlig verschwunden und der ganze Inhalt der Musik ist in das Gewebe der Worte und Verse aufgenommen, so zwar, dass man sagen kann, dass die musikalische Melodie bereits in dem Gedicht enthalten ist. Der Schritt von »Tannhäuser« zu »Tristan« ist sodann, wie der Componist selbst bemerkt, viel grösser als der von »Rienzi« zu »Tannhäuser«. Wir wollen bereitwillig zugestehen, dass durch dieses Verfahren eine viel innigere Amalgamirung von Gedicht und Musik erzielt worden ist, und können leicht glauben, dass diese Verbindung der musikalischen Form zu dem Gedichte eher eine Behülfe und ein Antrieb als ein Hinderniss für die Musik gewesen sein mag. Es bleibt nur die Frage übrig, »ob durch dieses Verfahren, welches der musikalischen Form der Melodie sowohl die Freiheit der Bewegung als der Entwickelung geraubt hat, dieselbe nicht beeinträchtigt erscheint?« Hier ist in der That der Punkt, mit welchem, wie wir glauben, schliesslich die Wagner'sche Musik stehen oder fallen wird. Das Componisten Antwort hierauf haben wir in unserem Résumé seiner Ansichten über Melodie und Rhythmus bereits angeführt; wir wollen nun versuchen, unsere eigene zu formuliren.

Hinsichtlich der theoretischen Basis, welche Herr Wagner für seine Stellung annimmt, müssen wir sogleich sagen, dass sie uns eben so im Widerspruche mit der Natur wie mit der Kunstgeschichte zu sein scheint. Man kann von uns nicht erwarten, dass wir damit Zeit verlieren, einen formellen Beweis dafür beizubringen, dass die Vorliebe für den rhythmischen Accent eine der natürlichen Natur innewohnende und nicht von Zufälligkeiten der Zeit, des Ortes und der Gewohnheiten bedingte ist; wir wollen nur auf die sicherlich nicht bedeutungslose Thatsache hinweisen, dass der Rhythmus selbst die physische Basis der Musik ist, nachdem den Unterschied zwischen dem, was wir als musikalischen Ton erkennen und was nicht, in dem Charakter der regelmässigen Wiederholung des ersteren besteht. Die Zurückführung des Herrn Wagner auf dadurische Gründe, welche derselben entbehrend zu sein scheint, beruht selbst auf einer selbständigen petitio principii. Zugegeben, dass wir genug Thatsachen besitzen, die uns in den Stand setzen, positiv zu behaupten, dass die griechische Musik in rhythmischen Tönen bestand, welche blos zur Begleitung des Tanzes angenommen wurden, warum sollte denn der Tanz die Ursache und die Musik die Wirkung sein? Sicherlich wäre es ebenso vernünftig, beide als aus demselben angeborenen Streben nach rhythmischem Ausdrucke abzuleiten, oder sogar noch weiter zu gehen und den Tanz als aus der Musik entspringend und ohne dieselbe unmöglich zu betrachten. Der Ton kann ohne den Tanz erfunden und angewendet werden, der letztere kann nicht ohne den Ton bestehen.

Wenn aber auch Wagner die Tanzform der vorhistorischen Musik als vorhanden zugiebt, so weist er doch auf die edle Schule der unrhythmischen polyphonen Musik hin, deren Hauptvertreter Palestrina war, und fragt, ob man nach Anhörung seines Stabat mater und dessen Vergleichung mit dem blossen Tongeklingel der modernen italienischen Oper annehmen könne, dass die letztere die legitime Tochter einer so wundervollen Mutter sei? In voller Uebereinstimmung mit der Hauptrichtung der Empfindung, welche diese Frage ausdrückt, antworten wir, dass selbst vorausgesetzt, der historische Zusammenhang zwischen diesen beiden Schulen könnte nicht nachgewiesen werden — was aber nach unserer Ansicht geschehen kann — doch die Deduction, als ob der vom Rhythmus nicht gebundenen Musik eine Ueberlegenheit innewohne, von unrichtigen Prämissen ausgeht. In erster Linie muss daran erinnert werden, dass die altitalienische Kirchenmusik, obwohl gross und erhaben hinsichtlich des Stils, sehr beschränkt in ihrem Range und in der That nur eine ziemlich monotone, wenn auch feierliche und ausdrucksvolle Wiedergabe einer speciellen Phase des religiösen Gefühls ist, während es sehr unrecht sein würde, der modernen italienischen Schule die Schaffung von Melodien abzusprechen, deren Reiz alle Herzen bewegt haben und deren Reiz, wie er nun einmal ist, unvergänglich zu sein scheint. Allein das leichte Genre der modernen italienischen Schule — die »Armseligkeit der harmonischen Basis« über welche Wagner spottet — ist kein wesentliches Merkmal der rhythmischen Musik. Auch die deutsche Schule kehrte, wenn wir so sagen dürfen, zu der rhythmischen oder »unregelmässigen« Form der Melodie zurück und behandelte dieselbe in einer langen Reihe von Werken polyphonisch, deren Grösse Wagner nicht in Abrede stellen kann, und ein richtiger Vergleich würde der sein, zwischen dieser und der altitalienischen Schule — zwischen polyphonischer Melodie plus Rhythmus und solcher minus Rhythmus. Wir wollen nicht dem drolligen Verständnisse unserer Leser durch die Frage zu nahe treten, ob wir die Chorwerke von Händel oder Bach und die Schule der Instrumentalmusik, welche in Beethoven gipfelte, als einen Ersatz für das Genre der von Palestrina und seinen Genossen ausgeübten Kunst betrachten oder nicht? Die gebildete Welt, mit Ausnahme weniger Kirchenmusik-Enthusiasten, ist über diesen Punkt einig. Ein ziemlich ähnlicher Trugschluss

zeigt sich in der von Wagner noch viel nachdrücklicher aber von seinen literarischen Satelliten aufgestellten Behauptung dass weit entfernt als ob die Melodie durch sein System beschränkt und umgangt wäre, sie dadurch bedeutend erweitert worden sei und dass eine Oper in der That eine Reihenfolge und Fülle von Melodie vom Anfange bis zum Ende enthalten Es ist klar dass dies ein blosses Spielen mit Worten ist. Wir alle wissen was wir unter »Melodie« verstehen und wenn ihr Wesen auch leichter empfunden als definirt werden kann so wissen wir wenigstens, dass sie auf einem bestimmten Ausdruck in einer gewissen Zeit und auf bestimmten Intervallen im Verhältniss zum Grundton beruht Indem diese symmetrische Proportion ihr ganz und schnelle und erkennbare Form giebt Wagner mag behaupten dass seine Musik Gelegenheit zu stärkerem Ausdrucke gebe, als durch die melodische Form erreicht werden könne, aber es ist absurd zu versichern dass er der Welt diejenige Qualität biete welche sie unter dem Ausdrucke »Melodie« versteht Es ist einem dramatischen Dichter unbenommen wenn es ihm gefällt, zu behaupten dass die Prosa ein geeigneteres oder edleres Ausdrucksmittel für seine Kunst sei als der Vers allein er würde mit Recht ausgelacht werden wenn er darauf bestehen wollte dass sie in der That die höchste und vollständigste Entwicklung des Verses sei

Aber indem wir für einen Augenblick die Frage bei Seite lassen, ob das von Wagner angerufene Princip der musikalischen Composition an und für sich eine höhere Entwicklung der Kunst enthält ist es so hinsichtlich der Gegenstände und der Theorie des musikalischen Dramas? Ist es die beste und consequenteste Theorie der Verbindung von Musik und Dichtung? Zugegeben überdies dass eine solche Kunstform am Ende nach ihren Resultaten beurtheilt werden muss — nach ihrem Eindrucke auf die Gefühle des Hörers (was als die einzige Rechtfertigung der Form der meisten Werke angeführt werden kann welche jetzt auf der lyrischen Bühne erscheinen) und dass wir bis jetzt nur wenig Gelegenheit gehabt haben uns ein solches Urtheil zu bilden so können wir doch schwerlich uns der Wahrnehmung entschlagen dass die Consequenz von Wagners Methode arg bedroht ist wenn sie einer unbefangenen Prüfung unterworfen wird Wir haben oben die Unterscheidungspunkte zwischen den Methoden der Dichtkunst im Gegensatze zu denen der Musik bezeichnet die Macht der Concentrirung bei der ersten die beinahe absolute Nothwendigkeit der Ausbreitung und Wiederholung bei der letzten. Herr Mathew Arnold hat dies gut zum Ausdrucke gebracht in seinem »Epilogue zu Lessing's Laokoon« mehr einer Abhandlung in Versen als einem Gedichte worin er das Gebiet der Musik im Gegensatze zu den Worten abgrenzt indem er die Tiefe und Tragweite nachweist die der Musiker der in einer so concentrirten Weise wie *Miserere domine* ausgedrückten Empfindung verleiht

»Beethoven greift nach diesen zwei
Beschränkten armen Worten,
Und macht sie immer neu

Ob die Musik von Blatt zu Blatt auch eilt
Sie glühen fort und leuchten aus der Höh
Unendlich bedeutungsschwer und ungetheilt
Miserere domine!«

Ebenso verführt Händel wenn er uns erzählt wie die Kinder Israels unter den Bedrängnissen seufzten mit der Wiederholung und der Ausdauer durch welche der Grund und die Seufzer laut wurden, bis der Eindruck hiervon auf unser Herz gemacht ist Werfen wir einen Blick auf die Instrumentalmusik so ergreift uns Beethoven indem er jenes beispielsweise Allegretto seiner siebenten Symphonie componirt nicht durch die blosse Vorführung des Themas erst dann nachdem der leitende Gedanke ausgesprochen wiederholt erwartet gegensätzlich behandelt bald in dieser bald in jener Form zu Gehör gebracht worden ist bis seine letzten gebrochenen Laute in unserem Ohre ersterben und dann durchdringt uns das Gefühl das er in unserer Seele erwecken wollte Allein die eben erwähnten Compositionen gehören nicht der dramatischen Form an allerdings aber liefern nicht solche Beispiele und unzählige andere den praktischen Beweis der Wahrheit der von Herrn Arnold aufgestellten Theorie und folgt nicht daraus dass in einem Systeme welches die detaillirte Durchdringung der Musik und der Dichtung in sich fasst genau das Umgekehrte des oben Gesagten begangen dass die Musik dem Gedichte aufgeopfert worden ist? Und noch weitere Widersprüche scheinen sich zu ergeben wenn wir näher auf die Bedingungen der Combination blicken So gross auch seine Geringschätzung des Rhythmus sein mag so ist doch der Componist genöthigt die Eintheilung in Takte anzuwenden welche mit dem Rhythmus entstanden ist — so hängt davon die Möglichkeit der Aufführung der Musik ab und deshalb sehen wir ihn nicht allein in seinen letzten Werken sondern an manchen Stellen seines »Lohengrin« in einem fortwährenden Kampfe zwischen dem in der Takteintheilung enthaltenen rhythmischen Accente und dem Streben ihn zu verbergen sowie sich von ihm durch Synkopen und andere Mittel zur Durchbrechung und Vernichtung des wiederkehrenden Taktaccentes loszumachen Dies ist vergleichsweise ein formaler Gegenstand ein weit auffallenderer Widerspruch liegt darin dass der Rhythmus in der markirtesten und am häufigsten wiederkehrenden Gestalt in der Versdichtung beibehalten und dass doch der Zusammenhang der Musik mit der Dichtung dadurch erreicht werden soll dass der Rhythmus der letzteren zerstört wird Das scheint uns eine absolute in einer solchen Methode enthaltene Verkehrtheit des Raisonnements zu sein doch sind obwohl das Gedicht und die dramatische Handlung die Grundlage des Ganzen sein sollen ohne welche die Musik keinerlei locus standi haben kann, doch wieder die Darsteller welche die Worte zu singen haben, in der musikalischen Construction vollständig secundär und in absoluter Abhängigkeit von dem Orchester indem sie in den Fesseln seiner verwickelten Bewegung befangen sind Das ist ein eigenthümliches Resultat einer Theorie welche das menschliche Wort als die erste Ursache und als Motiv der Musik bezeichnet Sicherlich ist die Theorie dessen was wir das lyrische Drama genannt haben — zur Unterscheidung von dem musikalischen Drama — in welch ersterem die Musik in ihren erweiterten Constructionsformen zur Bereicherung und Verhöhung des Gefühlsausdruckes bei grossen Krisen der Dichtung dient ebenso folgerichtig als diese

(Fortsetzung folgt.)

Aufführungen neuer Opern in Paris im Frühjahre 1877

Cinq-Mars von Herrn Gounod *der König von Lahore* von Herrn Massenet

(Nach dem Französischen des Herrn Bela Genera[?])

Demnächst sind Monate und es war dass die neue Administration der Opéra Comique ihre ersten Proben abgelegt hat und noch geht das Rumoren des heurigen Jahres, stets mild gestimmt gegen die Directoren welche ihren Bedingungen nicht nachkommen damit aus des Populären Vertrauen und Geduld zu predigen »Die Administration der schönen Künste hat der Schwierigkeiten Rechnung getragen welche der Director bei dem Beginne seines Unternehmens angetroffen hat, sie hält es für nothwendig ihm einen gewissen Credit zu bewilligen und nicht schon im ersten Jahre auf der Totalität der in dem Bedingnisshefte vorgeschriebenen neuen Stücke zu be-

stehen « Worauf der Bericht der Budget-Commission antwortet indem er der Kammer den Rath giebt sich nur in geringem Maasse zur Herabminderung jener Verbindlichkeiten herbei zu lassen Das wäre in der That denn doch zu leicht, auf solche Art dem Staate über jenes Subventionen Rechenschaft zu geben, welche er bewilligt »um die Aufführung von Werken junger Künstler zu fördern.« Ach die jungen Künstler wer befasst sich mit ihnen? Man bringt neun Monate damit zu, erbärmlich genug das alte Repertoir aufzuwärmen und nachdem man Fra Diavolo, Zampa, Pré aux Clercs, Aschenbrödel, Lalla Rookh und der Postillon dem Nachbar der in ihr Aufführungen mit denen sich die vorige so sehr geschmähte Direction kaum begnügt haben würde wieder auf die Bühne gebracht hat ist der erste junge Autor, dem man sich zuwendet, Herr Gounod!

Cinq-Mars! welche schöne Gelegenheit, um von Alfred de Vigny's Roman zu sprechen und zu sagen, was die nichts verschonende Zeit aus diesem einst so beliebten Werke gemacht hat! Man beruhige sich, wir werden davon keinen Missbrauch machen; wir haben vielmehr beim Anhören dieser Musik an Paul Delaroche und dessen Kunst gedacht. Wer erinnerte sich nicht an gewisse artige Zwillingsbilder, bei denen wir wenn wir der eine erblicken, eins nach dem andern ansehen? Das eine zeigt uns den Cardinal Mazarin, der mitten unter dem Ab- und Zuströmen einer Camarilla die sich von dem Sterbenden bereits zu emancipiren beginnt durch Procuration seine letzte Whistpartie spielt während uns das andere Richelieu darstellt, wie er die Rhone herauf fährt und Cinq-Mars und De Thou, die er zum Tode führt, am Schlepptau nachzieht. Nichts Coquetteres, Niedlicheres, als diese Bilder, deren tragisches Motiv unter den tausend Tändeleien einer gründlich kleinlichen Kunst verschwindet, welche ihre Mittelmässigkeit dazu verurtheilt, sich fortwährend an die Details zu klammern. Um bei Richelieu zu bleiben, wo wäre ein wahrer Maler zu finden, der nicht das ganze Interesse auf die beiden Köpfe des Cardinals und des Cinq-Mars zu concentriren gesucht hätte? Man hatte hier einen Gegenstand, aber man musste etwas daraus machen, eine ernste Nothwendigkeit, der die Meister mit Freuden entgegen kommen, welche aber geistreiche Leute schlau zu umschiffen suchen. Ein Bild, eine Scene daraus machen, gerade das thun sie niemals, jene feinen und launischen Kritiker, welche sich auch uns über ihren Gegenstand amusiren, aber sie darauf eingehen. Was sagt uns von dem grossen Meister dieses oberflächliche bürgerliche Gesicht, dieses gedankenlose Auge ohne Feuer? Der Cardinal Richelieu wäre dieser in einen rothen Kittel eingewickelte gute Kerl? Geht ihr, der im Garten, den seinen im Spieltische ausgeplünderten Schlegel aus Sohn noch Haus bringt. Cinq-Mars sollte dieser nonnaamende Kirchtagspanl sein? Unter diesen Zügen eines als Sonntags-Costüme verkleideten grand Seigneur kann man keine zum Tode schreitende Persönlichkeit vermuthen! Wohl, aber man sehe das Zugehör, diese glänzenden Stoffe, man betrachte die Costüme, die ganze Ausstattung, das ist sehr wacker, sehr zierlich, wie dieses ganze Muschelwerk das Auge anzieht und ans zieht! so die dieser an der kren Malerei für die Opéra-Comique, ich gebe es zu, lasst es gut sein, die Opéra-Comique wird eines Tages schon wieder zu ihren Rechten kommen, und Dank Herrn Gounod, der Tag ist sein.

Wie es zu erwarten war, bilden die Liebesangelegenheiten des jungen d'Effiat und der Prinzessin Maria von Gonzaga den Knoten der Intrigue. Die Verfasser bemühen sich, uns durch eine Note zu unterrichten, dass sie den historischen Theil ihres Dramas den Memoiren jener Zeit entnommen haben. Ich will es glauben, aber wofür ich ihnen mehr Dank weiss, ist, dass sie dazu die Farbe und das Pittoreske von Marion de Lorme holten. Ihre Helden, Cinq-Mars, De Thou und Marionetten hinter denen ich Didier und Saverny erblicke, und es gewährt mir ein köstliches Vergnügen, unter dem Arrangement einer stets mit künstlerischer Hand geschriebenen Orchestermusik mir die Verse von Victor Hugo ins Gedächtniss zu rufen. Ich bin im Unklaren über das Schicksal dieser Partitur, welche das Publikum sehr kalt aufzunehmen scheint, aber in dem so schwankenden und ungleichen Werke des Herrn Gounod erkenne ich nur Persönliches. Es scheint, dass dieses bis zum Excess scharfsinnige, jeder Adoptirung fähige Talent, dieser in Sonderbarkeiten und Trivialitäten ohne Zahl sich abarbeitende Geist endlich an seiner Grenze angelangt ist. Diesmal wenigstens wäre sein Gegenstand nicht über seine Kraft hinaus gegangen. Wir sehen ihn nicht mehr gegen eine Gottheit ankämpfen, die ihn durch ihre Grösse unterdrückt und zermalmt. *Ecce deus comesu dominabitur mihi!* Die Musik des Herrn Gounod fühlt sich in dieser ganz romantischen Handlung heimisch, deren immerhin heroische Gestalten sich nicht zu Typen erheben. Herr Gounod ist keineswegs, wie Auber, ein einfacher Componist von komischen Opern, er hat Fühlung mit dem Ideal, Heimweh nach solchen Zielen, nur Schade dass ihm zum Aufschwunge aus der Zone des Gewöhnlichen, zum Empordringen über eine mässige Höhe die kräftige Spannung der Flügel fehlt. In der grossen Oper füllt die Musik den Saal nicht aus, während es dem Théâtre Favart und in einem Stücke wie diesem, das die Liebes- und Verschwörungsgeschichte des Herrn Marquis von Cinq-Mars zum Gegenstande hat, die ganze Optik wechselt, und mit derselbe feine, ja altrafiine Stil dieselbe überschwängliche und oft wässerige Gesangsprache durch die blosse Beschränkung des Rahmens und der Gegenstände wie von Meyerbeer oder von Verdi vorkommt. Ich führe ein Beispiel an, der Verschwörungschor: *Sauvons le roi, la noblesse et la France* mit seinen mit- und absteigenden chromatischen Tonleitern der Saiteninstrumente, wirkt auf dem Platze und unter den Bedingungen, von denen ich spreche, auf die Zuhörerschaft hinreissend und versetzt sie in Hitze. Uebertragen wir diesen merkwürdige Gelden in die grosse Oper, so wird die dramatische Larve schwinden und wir haben nur noch eine Art nach Meyerbeer's Formel *Sauvons le roi, la noblesse et la France* an man du Sacré-Coeur, sehr wunderlich instrumentirten Kirchengesange des Paters Lambillotte. Gott behüte mich über die Kirchengesänge schlimmes zu sagen, zu dem ersten Acte findet sich ein solcher aus einem Mysticismus voll Süssigkeit und Rührung. Cinq-Mars und De Thou öffnen sich Gerechtewohl die Bach und glauben in den Legende der beiden Märtyrer, welche einer gemischt mit den andern zum Tode gehen und deren blutigen Leichen Ein Grab aufnimmt, ihr Horoskop zu lesen. Die Stelle, welche in völlig resignirter und christlicher Salbung mit am soll es seine schliesst, erscheint wieder bei der Entwicklung und breitet ihren Pathos über den Grund des düsteren Gemäldes aus. Das ist auch alles, was vom Ergeben mit dem Gegenstand selbst wahrzunehmen ist, worauf mit einer verzweifelten Monotonie alle Ritornelle der italienischen Oper sich aneinander reihen ohne die ewige Cavatine von der scheidenden Stationsnacht auf angenehme Weise das ewige Abschieds-Duett vorbereitet. Der in zwei Tableaux abgetheilte zweite Act bietet kaum mehr musikalisches Interesse. Haben wir eben Donizetti gehabt, so kommt nun Meyerbeer an die Reihe. *Ah monsieur le grand ecuyer, permettez que l'on vous salue!* Wie kann man dem diese ausgezeichnete Scene existirt, worin die Freunde des Nevers sich zu Rasoü drängen, ein Mann von der Bedeutung des Herrn Gounod sich entschliessen, mit derselben Sache seine Zeit zu verlieren? Geduld, wir sind noch nicht fertig. Nach der Begrüssung der Freunde haben wir die Episode der Verschwörung, ebenfalls wie in den Hugenotten. Diese

Verschwörung verdient es zum Beispiele, bei ihr zu verweilen. Die Art und Weise, wie sie von den Autoren exponirt wird, führt uns in die Kindheit der Kunst oder mehr in die Kunst der Kindheit zurück. Aus der Bühnendarstellung ausgeformt wird eine unzusammenhängende Reihe von Abschnitten. Da ist kein Plan, kein Anziehungspunkt, keine Combination, kein Schatten von einer Idee; man schneidet blindlings in den Rahmen Einem, man schreibt diese plump fingerlosesten Scenen in Prosa, öfter in Versen, weil schlechte Verse leichter zu machen sind, und man nicht wie im gesprochenen Dialoge hie und da ein geistreiches Wort aufzuwenden nöthig hat. Wenn dann dieses Geschäft gehörig besorgt ist, braucht man sich nur einen Musiker zu verschaffen. Die Verschwörung des Cinq-Mars wächst zwischen dem ersten und zweiten Acte empor, ohne dass man von deren Anfang oder Verlauf etwas erfährt. Der Held bietet seine Prinzessin an, der Cardinal widersetzt sich ihrer Liebe, und indem Cinq-Mars nur noch auf die Eingebungen seiner Anmassung und seines Zornes zu hören beginnt, trifft es sich, dass plötzlich die Verschwörung in vollen Flammen steht wie der Olen bei einem Bäcker. »Wirs doch Vicomte, weisst du, dass wenn der Oberstallmeister unseren Plan gegen den Cardinal, den der Himmel zerbrechen möge, betreten würde, wir auf einen sehen Sieg hoffen dürften?« Besonders wie ziert diese Sprache? Was muss Komische in Cinq zu sein, und doch giebt es Kritiker, welche behaupten, dass das gute alte Melodrama verschwinde? Das Complott kündigt sich also mit dumpfen Schlägen an, allein bevor es zum Ausbruche kommt, lässt man uns noch eine Tour auf dem Gebiete des Zopfes machen. Die Muse des Autors von Philemon und Baucis schwärmt für antike Verkleidungen. Es wäre auch schade gewesen, wenn nicht ein wenig etwas Schäferliches in einem Stücke Platz gefunden hätte, das sich in den Zeiten des Antonen zuträgt. Das Fatale ist nur, dass davon selbst für jene, welche in diesen aufgewärmten Kleinigkeiten aus dem edlen Gänsespiel sich gefallen, etwas zu viel beigemischt ist. Zu viel entschieden an viel der kleinen Seigen, der genannten Glöckchen, und der Liebesbriefchen, die nicht rechtzeitig ankommen, und die artigen Verse, welche in dem Texte des Gedichtes an Sgarlera nicht geeignet erscheinen, wären besser gänzlich weggeblieben. Der Zauber dieser Musik ist es, der uns die Erinnerung an die schönsten Verse erweckt. Wir rathen empfindsamen Gemüthern, sich diesem hinzugeben, sie werden einen ganz angenehmen Abend verbringen, indem sie dabei Marion de Lorme und die Gruppe der Idylle sich ins Gedächtniss rufen, während Herrn Gounod's Horn, Flöte, Oboe und Clarinette daraus Echo wecken.

Der dritte Act gehört dem heiligen Hubertus.

> Heilaho, o köstliches Jagen,
> Der Hirsch ruht auf dem Lager!

Wir wollen ein wenig recapituliren. Im ersten Acte hatten wir ein Abschieds-Duett wie in Lucia, im zweiten eine Verschwörung und einen Ball wie in den Hugenotten, im dritten die Jagd Heinrichs IV.; für den vierten Act dürfen wir die Gefängniss-Scene aus dem Troubadour erwarten. Es ist unmöglich, auf dem Gebiete des nach vorhandenen Mustern Durchgearbeiteten noch etwas Gelungeneres, Vollständigeres zu denken. In einem Walde, wo der Hof jagt, darf auch halb versteckt im Grünen eine Kapelle nicht fehlen, in der getraut wird. »Wohlan, ein neues Altare ist!« Dem Terzette zwischen Cinq-Mars, der Prinzessin und De Thou, lustig mit starkem Unisono in italienischer Manier behandelt und an Verdi's Nabucho erinnernd, folgt eine Bass-Arie in gutem Stil, welche Pater Joseph in tragischer Weise anstimmt. Wir scherzen nicht, indem die grosse Mannen in Pomoe ihres Hass und ihre Wuth im Gebüsche herum spazieren lässt, schleicht sie die Predigt mit Worten, welche wohl sein mögen, die aber selbst ein weniger kluger Mann als François du Tremblay nicht so unter den Bäumen des Waldes von St. Germain aussprechen würde.

> »Jeder Grösse spricht man Hohn,
> Die wir nicht zu walten wissen;
> Wie ein Götzenbild von Thon
> Stürzt gebrochene Macht zu unseren Füssen.«

Was soll das wohl heissen? In wessen Namen spricht der Mönch? wie kommt er dazu, uns das vorzusingen? Enthält etwa gar der Porträt des Cinq-Mars die ganze politische und klerikale Frage der Gegenwart? In Verbindung mit dem Verschwörungs-Chor: Souvenez-vous, la noblesse et la France relevons la trône et l'autel! möchte das neue Quatrain, das wir eben citirt haben, fast damit bedeuten! Wie dem auch sei, das Publikum ist auf die Anspielung nicht eingegangen. Auf der Bühne ist nur das eine gute Speculation, was auf dem Interesse der Musik und des Dramas beruht. Die Musikrichtung des Herrn Gounod musste in die Länge viele von ihren Vortheilen einbüssen, und seine mehr erworbenen als angeborenen Eigenschaften haben ihre Stärke abgeschwächt, nachdem gewisse Geheimnisse Gemeingut geworden sind. Man coquettirt mit dem Wagnerismus, man componirt systematisch mit Dissonanzen, mit harmonischen Verhalten und anderen chemischen Producten aus der Officin des Tannhäuser und Lohengrin, aber diese Melodie, diese fortwährend gährende Harmonie, alteriren sich bald ab, wenn sie nicht als individuelles Genre bleibt, und die Stunde ist nahe, wo die Neuigkeit von gestern uns ebenso unmodern veraltet und abgeblasst vorkommt, wie die italienische Cadenz. Das Publikum ist wie Ludwig XIII., es hat seine Günstlinge, seinen Cinq-Mars, den es anbetet und dann verräth, indem es sich der Herrschaft der Richelieus allein zuwendet, die in der Musik je nach den Zeiten Rossini, Meyerbeer, Verdi heissen.

Die Aufführung verräth den kritischen Zustand einer Bühne, die sich hinsichtlich ihres Personales auf einem schlimmen Wege befindet. Man fühlt, dass alle Elemente in der Eile da und dort zusammengerafft sind. Herr Dereims, ein Tenor mit gebrochenen Umfange und Gaumentone, kommt von Brüssel; Mlle. Chevrier, die erste Sängerin, verläugnet die Schule des Herrn Régnier, daher ihre so grosse Jugend Unerfahrenheit und Unsicherheit. Es giebt unter dem ganzen Personal kaum jemanden, der seiner Sache gewachsen ist, ausser Mme. Franck-Duvernoy und diese singt die Marion de Lorme, eine Rolle zweiten Ranges, aus der sie Vortheil zu ziehen weiss. Indess ein mit ihrer schönen und brillanten, aber für das Vestibulum bereits gebrochenen Stimme am niedrigsten artige Chansonnetten vorflackert, würdig des Landes, wo Herr Lecocq seine Marjolaine gepflückt hat. Es wäre auch besser über den bunten, überladenen und gezierten Luxus der Inscenirung, welchem Geschmack und Kunst mangeln, weniger in Extase zu gerathen. Möglich, dass die Seidenstoffe unbezahlbar sind, allein die mit grosser Aufsicht erhört daraus geschnittenen Costüme umhüllen nur Zeit nur Comparsen, die weder zu gehen noch zu stehen wissen. Wo zum Henker mögen diese Edelleute des raffinirtesten Hofes ihre Ritterlichkeit gelernt haben? Wir sehen Herrn von Cinq-Mars den Hut auf dem Kopfe zu seiner Prinzessin hinhalten. Man braucht eben kein grosser Kenner zu sein auf dem Gebiete der Galanterie, um zu wissen, dass vor einer Dame, und wäre es auch mitten im Walde von St. Germain, seine Kopfbedeckung abzunehmen und sich darin zu erinnern, dass der Sieger von Rocroy einst zu seiner Regierung aus seinem Karosse stieg und den Hut in der Hand an dem Wagenschlage mit Fräulein de Lenclos plauderud das mal um den Place Royale die Runde machte.

(Fortsetzung folgt.)

ANZEIGER.

[184] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Werke von Johannes Brahms.

Ave Maria

für weiblichen Chor mit Orchester oder Orgelbegleitung. Op. 12.

Partitur [illegible] Clavierauszug [illegible] Orchesterstimmen [illegible] Chorstimmen [illegible] Orgelstimme [illegible]

Begräbnissgesang

„Nun lasst uns den Leib begraben“ für Chor und Blasinstrumente. Op. 13.

Partitur [illegible] Clavierauszug [illegible] Instrumentalstimmen [illegible] Chorstimmen [illegible]

Ein deutsches Requiem

nach Worten der heiligen Schrift für Soli, Chor und Orchester (Orgel ad lib.). Op. 45.

Partitur [illegible] Orchesterstimmen [illegible] Chorstimmen: Sopran und Bass [illegible] Alt und Tenor [illegible] Solostimmen: Sopran, Bariton [illegible] Clavier-Auszug mit Text [illegible] Clavier-Auszug zu 4 Händen [illegible]

[171] In unserm Verlage sind erschienen

Kirchen-Cantaten von Joh. Seb. Bach.

Im Clavierauszuge mit unterlegter Orgelstimme herausgegeben vom Bach-Vereine in Leipzig.

(Deutscher und englischer Text. Grosses Octav-Format. Plattendruck auf bestem Papier.)

No. 1. Am Feste der Erscheinung Christi. (Sie werden aus Saba Alle kommen.) Bearbeitet von *Alfred Volkland*. [illegible] Mark netto. Chorstimmen: Sopran, Alt, Tenor, Bass [illegible] netto.

No. 2. Am vierzehnten Sonntage nach Trinitatis. I. (Wer Dank opfert, der preiset mich.) Bearbeitet von *H. von Herzogenberg*. [illegible] Mark netto. Chorstimmen: Sopran, Alt, Tenor, Bass [illegible] netto.

No. 3. Am vierzehnten Sonntage nach Trinitatis. II. (Jesu, der du meine Seele.) Bearbeitet von *Franz Wüllner*. [illegible] Mark netto. Chorstimmen: Sopran, Alt, Tenor, Bass [illegible] netto.

No. 4. Am Sonntage Quasimodogeniti. (Halt' im Gedächtniss Jesum Christ.) Bearbeitet von *H. von Herzogenberg*. [illegible] Mark netto. Chorstimmen: Sopran, Alt, Tenor, Bass [illegible] netto.

No. 5. Am vierzehnten Sonntage nach Trinitatis. III. (Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe.) Bearbeitet von *Alfred Volkland*. [illegible] Mark netto. Chorstimmen: Sopran, Alt, Tenor, Bass [illegible] netto.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig und Winterthur. J. Rieter-Biedermann.

[185] Anstalt für

Zink-Musikaliendruck

und Lithographie von

Benrath & Reinhardt.

SANDBECK-HAMBURG.

Proben von Stich und Druck stehen auf Wunsch franco zu Diensten. Jeder Auftrag wird in kürzester Frist ausgeführt.

[186] Billige Prachtausgaben.

Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur,
durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen.

G. F. Händel's Werke.

Clavier-Auszüge, Chorstimmen und Textbücher
(Uebereinstimmend mit der Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft.)

Bis jetzt erschienen:

Acis und Galatea.*
Clavier-Auszug [illegible] n. Chorstimmen à [illegible] n.

Alexander's Fest.*
Clavier-Auszug [illegible] n. Chorstimmen à [illegible] n.

Athalia.*
Clavier-Auszug [illegible] n. Chorstimmen à [illegible] n.

Belsazar.*
Clavier-Auszug [illegible] n. Chorstimmen à [illegible] n.

Cäcilien-Ode.
Clavier-Auszug [illegible] n. Chorstimmen à [illegible] n.

Dettinger Te Deum.
Clavier-Auszug [illegible] n. Chorstimmen à [illegible] n.

Herakles.*
Clavier-Auszug [illegible] n. Chorstimmen à [illegible] n.

Josua.
Clavier-Auszug [illegible] n. Chorstimmen à [illegible] n.

Israel in Aegypten.*
Clavier-Auszug [illegible] n. Chorstimmen à [illegible] n.

Judas Maccabäus.*
Clavier-Auszug [illegible] n. Chorstimmen à [illegible] n.

Salomo.*
Clavier-Auszug [illegible] n. Chorstimmen à [illegible] n.

Samson.*
Clavier-Auszug [illegible] n. Chorstimmen à [illegible] n.

Saul.*
Clavier-Auszug [illegible] n. Chorstimmen à [illegible] n.

Susanna.
Clavier-Auszug [illegible] n. Chorstimmen à [illegible] n.

Theodora.
Clavier-Auszug [illegible] n. Chorstimmen à [illegible] n.

Trauerhymne.
Clavier-Auszug [illegible] n. Chorstimmen à [illegible] n.

Textbücher zu den mit * bezeichneten Werken à [illegible] n.

Indem ich mir erlaube auf diese jetzt im Preise infolge der gesteigerten Herstellungskosten etwas erhöhte, aber dennoch sehr billige und correcte **Prachtausgabe** aufmerksam zu machen, bemerke ich, dass dieselbe die **einzige** Ausgabe ist, welche mit der **Partitur der Deutschen Händel-Gesellschaft** völlig übereinstimmt, weshalb ich sie ganz besonders auch zum Gebrauche bei Aufführungen empfehle.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 1. August 1877. — Nr. 31. — XII. Jahrgang.

Die erste Periode der Hamburger Oper von 1678 bis 1681.

(Schluss.)

18. Semele in einem Sing-Spiel vorgestellet. [illegible] Vorwort und Arie. 27 Verwandlungen. 2140 Verse. [illegible]

Dieses Spiel steht zu der unmittelbar voraufgegangenen Geburt Christi in einem bemerkenswerthen Gegensatze. Hier mag die Sache, soweit sie in der Fabel enthalten ist, schlecht sein, aber die Poesie ist gut oder doch unvergleichlich besser als die der geistlichen Stücke; in dem Ganzen herrscht eine harmonische Stimmung, die Theile passen zu einander.

Semele ist die erste nennenswerthe Tragödie, welche das Hamburgische Theater vorführte. Für das Auge war auch hinreichend gesorgt; der göttliche Apparat allein bestand aus 13 Personen, zwischen Himmel und Erde ist eine fast ununterbrochene Verbindung. Einer heiteren Theilnahme wird ebenfalls vieles geboten. Bis zum Ende des vierten Actes liest man das Stück mit steigendem Antheil; von dort an schadet die Breite, mit welcher die Katastrophe eintritt. Jupiter zeigt sich nicht schnell, sondern nach mannigfachen Erörterungen und Zwischenscenen, wodurch die Wirkung etwas verzettelt wird. Die Charakterzeichnung muss vortrefflich genannt werden, deutlich tritt namentlich Semele in ihren geheimsten und verschiedensten Seelenstimmungen hervor. Ueber das Vermögen, von einem Gott geliebt zu werden, äussert sie zu ihrer Vertrauten:

Ein Gott, der Meister ist in allen,
Macht was er will der Liebsten zu Gefallen.
Er schafft ihm selbst ein Herz so viel mehr zart und süss,
Als unter den Himmeln Gestirn gewiesen Herz
Das ist der Unterscheid. (I. 6.)

Man muss durch das Lesen der voraufgegangenen Texte ermüdet sein, um einen so feinen Gedanken nach Gebühr schätzen zu können. Das Stück ist voll von solchen Zügen, welche die Figuren wie auf Goldgrund von dem Gewöhnlichen abheben.

Nein! nein! ich lasse mir den Ruhm nicht rauben,
Ich hab's geglaubt und will es ferner glauben
Dass Jupiter mich liebt

sagt sie im vierten Act, als innere und äussere Versucher sie bedrängen, und unmittelbar darauf, als ihr Verlobter Alcmäon ihr auf's neue Liebe anträgt:

(Arie.) Liebe Sonnen, die auch leuchten,
Reisst? ... alle Macht

Denn eine hat sich aufgemacht
Euch mit Liebe zu bestreiten.
Werdet ja nicht zag und blöd,
Hemmet meiner Wangen Röth. (IV. 5.)

Alcmäon meint, müsste er auch vor dem hohen Mitbuhler beben, an Treue und Liebe übertreffe er ihn doch. Semele:

— — — — Das ist noch zweifelhaft
Zudem will ich sein ganzes Herz nicht haben.
Ein Seufzerlein aus ihm hat grössere Kraft
Und kann mich besser laben
Als euer ganzer Grund.

Alcm. Ach, dieser Spruch ist wohl der Liebe nicht bekannt!
So kommt ihr Ehrgeiz her.

Sem. Wie? ist es Jupiter
Ein zartes Herz nicht wissen zu entzünden
Dass es aus reiner Lieb sich ihme einer verbinden? (IV. 5.)

Später dasselbe in anderer Wendung:

Alcm. — — — — — Seht' aus der treuen Brust
Du ewig liebst, denn nicht den Vorzug gönnen
Vor einem leichten Sinn?

Sem. Es bleibt dabei:
Was dieser Gott auch unbeständig sei
Ich lieb', ich bet' ihn an, nichts soll mich von ihm trennen.
Und liebt er mich nur einen Augenblick
So schätz ich es doch für ein grösser Glück
Als wenn ich auch den treuesten Bräutigam hätte. (IV. 6.)

Zu Jupiter aber sagt sie in süsser Quälerei:

Gottsheit's nur, ich liebe mehr als du?
Die Götter können nicht so sehr gleich wie wir lieben.
Sie werden durch die Ehr' zurück getrieben
Ich aber such allein mein Ehr und meine Zier
Drum will ich auch mein Feuer nicht verbieten
Und seinen Brand der ganzen Welt erzählen. (II. 6.)

Jupiter als Gegenstück ist zwar nicht gleich vollkommen gezeichnet, aber auch keineswegs unwürdig gehalten; sowohl seine Hingebung wie seine Grösse tritt hervor. Er verspricht ihr schöne Gärten:

Die Jugend ist bereit
Auf eure Tag' ein ewig Frühlingszeit.
Zu grossen tausend Scherz und tausend Lachen
Wird eure Lust vollkommen machen. (II.)

Semele Was Guter auf einmal, die unsrer Liebe Frucht
Zu konnen reicht! doch soll' ichs ich auch glauben
Dass mir die Zeit dieselbe nicht wird rauben
Denn Götter Lieb' ergreifet leicht die Flucht
Weil sie den Liebeszoll gutwillig geben
Und nicht gezwungen sind in Amor's Strick zu leben

Aria Wer nur liebet wenn er will
Und es wiederum kann meiden
Pflegt gar bald davon zu scheiden
Niemals steht derselbe still
Wer nur liebet wenn er will

Jupiter Wie übel richtet ihr von eurer Liebsten Gunst!
Nein meine Flamme hat ihn gar so weit getrieben
Unsterbliche sind auch unsterblich in dem Lieben
Und jene süsse Brunst
Die mir aus euren Augen quillt
Die währt so lang als Jupiter wird währen (II 4)

Später als sie ihren vermessenen Wunsch, ihn in seiner ganzen Herrlichkeit zu sehen, nicht fahren lassen will, klagt er wehmüthig

Ach, Amor ist in solcher Noth
Ein gar so arm und schwacher Gott!
Und ich muss wider meinen Sinn und Willen
Zu eurem Tod jetzt euren Wunsch erfüllen (IV 11)

Dem »unwilligen Kuppler« Momus, der Tadler der Götter, der als den Mund haben kann, ist mit Jupiter's Treiben garnicht einverstanden, er schulmeistert ihn, der Gott aber erwiedert

Du weisst nicht wie man liebt, weil du es nie erfahren

Momus. Du weisst es selber nicht
Ihr habt mit Amor kein Verständniss aufgericht,
Sonst könnt ihr wohl manche Stunde sparen

— — — — — — — — — —

1

Aria. Hochmuth und den Stolz bestreiten
Und demselben seinen Fall
In dem Steigen zu bereiten,
Und den Kronen wie den Ball
Bald erhöhen bald niedersetzen
Dieses soll' mich nur ergetzen

2

Ehren wie der Menschen Lieder
Und Gebeter jedermann
Eins dem andern ist zuwider
Und der Klugen Streb schikan
Närr'sche Wert und Thalen schätzen
Dieses soll' mich nur ergetzen (I 4)

Auch die andern Bewohner des Olymp schont er nicht, so sagt er der Juno, als sie über Jupiters neue Liebe erbost herum rennt und sich rächen will

Soll Jupiter einmal mehr als sie und andre lieben
Soll er denn jederzeit
Noch auf dem Buckel hocken? (III 4)

Dies ist der stärkste Ausdruck, welchen er überhaupt vorbringt, von den gemeinen Hanswurstpossen, wie wir sie aus den vorausgegangenen Singspielen schon gewohnt sind, ist er weit entfernt

Auch Königin Hermione ist gut charakterisirt, man sieht, sie ist wirklich die Mutter dieses reizenden Götterlieblings. Lasst sie fahren, sagt sie zu Alcmäon, Ihr solt ja, sie will an ihrem eingebildeten Schatten nicht lassen, worauf dieser den Sinn des Mikrong wohl verstehend erwiedert

Ich kann in euren bald mehr Stolz als Eifer sehen
Was eurer Tochter itzt ist nur durch euch geschehen
Ihr treibt sie so und glaubt dem eurer Stamm
Dieweil er göttlich ist, man an den Ursprung steigen
(V 9.)

Durch das, was sie schon im ersten Arie zu Alcmäon und dem Könige in einer lieblichen Strophe äussert, ist sie am besten gezeichnet

Wer zart und edle Sinnen
Gedenket zu gewinnen
Tornicht es ohne Zwang
Die Lieb' ist nie gelungen
Die man heraus gezwungen
Sie dauret selten lang (I 9.)

Kadmus, der Vater und König, giebt sich in seiner ganzen Grossheit und Festigkeit in diesen wenigen Worten

Geneigt dem Jupiter es ohne Zweifel sei
So thu er was er mag, ich habe meine Treu
Und Zeus — (IV 6.)

Nämlich die Zusage der Tochter an Alcmäon. Letzterer als verliebter Prinz hat zwar auch sein Theil abbekommen von der empfindlichen Schwäche, welche besonders damals dieser ganzen Gattung eigen war, doch ist er aus derselben einer der erträglichsten. Von seinen Worten noch eine Probe, die wir uns nur als Arie denken können, dem Textbuche zufolge aber nicht als Arie gesungen wurde

Gleich wie ein Schiff, das auf ersinnten Meer
Vom wilden Aeole Heer
Schon mitten in den Wellen liegt vergraben
Den Port ich nahe kann wenig Hoffnung haben,
So ist es um mein armes Herz geschehn
Ich kann den Port nicht sehn.
Der Hoffnungsmast ist ganz und gar zerschlagen
Das Ruder fort, und ich, ich muss verzagen (II 6)

Wo ist dieses Stück her? Der Gebrauch des Alexandriner deutet auf Frankreich, merkwürdigerweise ist aber in den genauen Verzeichnissen französischer Bühnenspiele ein solches Stück vor 1730 nicht zu finden. Von dem italienischen Theater war der Stoff ebenfalls nicht verarbeitet. Dem Vorworte zufolge, welches keine Quelle nennt, sollte man gar eine deutsche Originalarbeit vermuthen. Aber es wäre ein kleines Wunder, wenn ein Deutscher damals blos auf Anregung der Fabel und in freier Benutzung französischer und italienischer Vorbilder so etwas zu Stande gebracht hätte. Als Operntext ist es von der Alceste (Nr 63) sehr verschieden, weil der Chor oder das Ensemble nicht so wie dort angewandt wird, von der Umbarbeitung einer französischen Musiktragödie kann hier also nicht die Rede sein, der Gebrauch der Gleichnissreden in den Arien und manches andere deutet auf italienische Muster. Es ist aber nutzlos, ohne näheren Anhalt in Vermuthungen sich zu ergehen, der Verfasser oder Bearbeiter des deutschen Textes blieb Mattheson, Birkey und anderen zuverlässigen Berichterstattern unbekannt und nur der Componist wird von ihnen genannt, nämlich *Franck*, der Autor der Alceste. Wir müssen uns also darauf beschränken, den Text in Gegensatz zu stellen sowohl zu dem vorangegangenen der Geburt Christi, wie auch zu dem nachfolgenden der Cheruten, also zu den beiden geistlichen Stücken, welche diese frühzeitige Periode der Hamburgischen Oper beschliessen

47 **Hannibal.** 4 ½ B. mit Vorwort und Abris. 5 Verwandlungen 1782 Verse. 33 Arien, [Ein Amphitrophe. 1681.]

Ebenfalls von *Franck* componirt und von einem Unbekannten offenbar nach italienischer Vorlage für die Bedürfnisse des Gänsemarktes zurecht gesetzt. Verkleidungen spielen hier

wieder eine Hauptrolle. Narr und Närrin fehlen auch nicht Es ist ganz ein Stück nach damaliger Schablone war aber den Zeitgenossen so willkommen dass es noch im Jahre 1735 erneuert wurde

18 Chariline oder Göttlich-Geliebte In einem Sing-Spiel vorgestellet (2 Bl., 48 Bll. Vorrede, Prolog und 3 Acte, 8 Verwandlungen, 10 Rollen, 15 in der Zueignung) 1691

Von dem Textbuche liegt auch noch ein Druck aus dem Jahre 1692 vor ein Beweis der längeren Lebensdauer dieses Stückes Die Poesie rührt von dem Prediger *Heinrich Elmenhorst* her was auch durch Matter (Conclusio 34. II p 182) bezeugt ist und die Musik hat wieder *Franck* besorgt der Freund des Dichters Das Stück ist den früheren Singspielchen dieses Mannes gleich aber es ist eher schlechter als besser zu nennen. Die sogenannten heidnischen Gottheiten sind bei Seite gelassen sondern ist wohl was Elmenhorst in seiner Vertheidigung der Singspiele von sich bekannte aber gehören Nemesis Amphitrite Python die Schlange und andere Persönlichkeiten die hier figuriren nicht auch zu dem heidnischen Hofstaat? Von einem Geistlichen welcher aus Verzicht der Bühne fern bleibt wird man schwerlich etwas dramatisch Brauchbares erwarten doch etwas so Ungenügendes wie hier geboten wird sollte man von dem Manne der als eine Stütze des Theaters betrachtet wurde nicht vermuthen Man hat hier ein völliges Verkennen des Dramatischen Worte ohne Gehalt Bewegungen ohne Handlung Folgen ohne Grund eine Geschichte ohne Zusammenhang Dergleichen mag sich daraus erklären dass der Autor das Theater niemals besuchte Was uns jetzt aber noch auffälliger sein muss das ist der altfürbe Stumpfsinn welcher sich überall kundgiebt, der Mangel wahrer Gefühlsäusserung deren Stelle durch einen Schwall geistlicher Redensarten ausgefüllt wird Aber eben dieses war eine Schwäche der ganzen Zeit, für welche daher das was uns jetzt abstösst eine gewisse Anziehungskraft besass und jahrelang gern gehört wurde Ein weiterer Grund der Beliebtheit dieses Spiels muss in dem Gegenstande gelegen haben der König in der Verlegenheit eine würdige Gemahlin für seinen Sohn zu finden greift zu einem Mädchen aus geringem Stande und lässt sie zu diesem Zwecke am Hofe erziehen Auf eine solche Fabel konnte wohl nur ein Deutscher kommen aber auch nur ein Deutscher konnte es damals wagen sie in einer so albernen Verfassung wie hie vorliegende ist der Welt als ein dramatisches Gedicht herauszubieten Chariline bleibt in der Treue von welcher ihr lederne Arien vorgesungen werden nicht beständig sondern fällt in eine schreckliche Sünde — und was thut sie? Als ihm Dorerns und Freundes sich verliebt nimmt sie Theil an dem Festessen gestattet dass die Gerichte ihr mundeten und die Tafelmusik ihr Vergnügen mache Wegen einer solchen Schandthat wird sie verstossen und muss in einem wilden Lande buchstäblich den Pflug ziehen bis zuletzt ihr lieber Prinz sich aufmacht sie zu befreien oder zu erlösen mit einer Wichtigkeit als ob er Christus wäre der für die Sünden der Welt zu bluten hätte In Wirklichkeit ist auch alles nur Schablone ein Scheindrama hinter dessen papierner Wand ein Prediger mit seiner biblischen Dogmatik steht Zuletzt löst es sich in Freuden auf die Stätte des täglichen Schinnscheerens wird eben auf den Balken gesetzt und man sich selbst der himmlischen Lüsten machen helfen Der geistige Standpunkt welcher sich in diesem Spiel bekundet ist schwer zu beschreiben Wie schon ein Engländer des 18 Jahrhunderts bemerkt, war man in Deutschland durch den überwiegenden Einfluss des Predigerthums so vergeistlicht, dass sich sämmtliche Vorstellungen in Bibelsprüchen und Gesangbuchversen bewegten Vor allem musste das Unreine hervorteten lehren Weshalb das erwählte Mädchen die »Göttlich-Geliebte« zu heissen würdig war, wird niemand sagen können

Wie Pastor Elmenhorst seine Opernarien als Paraphrasen von Kirchenliedern zu Stande bringt, zeige ein Beispiel Elmenhorst über den Choral »Herr ich habe missgehandelt«, welches so lautet

Ach! ich habe missgehandelt
Meiner Fastel schwere Bande
Zeigen jener Mahlzeit Schande
Da ich leider bin gewandelt (IV 14.)

Nach weiteren Proben wird Niemand Verlangen haben Es waren nicht die Leute welche die Fähigkeit besassen die Religion zu einer neuen Kunstweise zu verherrlichen Ihr Unternehmen kann nunmehr nur das eine Resultat den Gegenstand so entwürdigen und was das unverständigen Menge zu discreditiren Erst in späterer Zeit kam es wieder zu Ehren je zur angesehenen edlen Gattung, aber nicht mehr als Oper sondern als Oratorium

Die Zusammenhänge welche das Treiben am Gänsemarkt nun jahrelang mit steigendem Missfallen beobachtet hatten brachen endlich dagegen los Diese Operstreitigkeiten soll es in einem folgenden Abschnitte erzählt werden *Chr*

Richard Wagner und die moderne Theorie der Musik

(Fortsetzung.)

Wagner selbst giebt die Macht und Schönheit zu welche durch dieses Operngenre von einigen hervorragenden Componisten erzielt worden ist — er giebt sogar zu dass sie in den schönsten Scenen dasjenige vollständig überwunden haben was dabei zweifellos der schwache Punkt ist, die dem vollkommenen Stil so nachtheilige Nebeneinanderstellung des absoluten Recitativs und der absoluten Arie, und dass das Recitativ bei ihnen in solchen Fällen bereits seine melodische und rhythmische Bedeutung erlangt und sich unmerklich mit der breiteren Structur der eigenthümlichen Melodie verbunden hatte Allein statt in seiner Verfolgung dieses ignis fatuus einer vollständig logischen Theorie ein System, dem er die Hervorbringung grosser Wirkungen zugesteht zu seiner weiteren Leistungsfähigkeit empor zu führen zerhaut er den Knoten indem der gänzlich verwirft, was es wahrheitsgemäss hier als die breitere Structur der eigenthümlichen Melodie bekannt, und die unvollkommene recitativische Form als das einzige Mittel zum Ausdrucke sowohl tieferer Handlungen als auch der untergeordneten Vorkommnisse seines Dramas adoptirt

Eine grössere Einheit der Form eine innigere Verbindung zwischen Wort und Musik mag allerdings dadurch erreicht werden allein dies geschieht auf Kosten der Entwickelung der Musik von ihrem freien Schwunge durch Beschneidung ihrer Flügel und durch ihre Hineindrängung in eine Zwangsjacke

Diese unsere Ueberzeugung schliesst gleichwohl keine Ableugnung der wirklichen Kraft die sich in einem Werke wie »Tristan« vorfindet und das wir als den Repräsentanten der Wagner'schen Theorie in ihrer reinsten Form stets Bezug nehmen, ob dasselbe nun in Uebereinstimmung oder im Widerspruche mit der angewendeten Methode stehe noch das wirklichen Interesse das ein solcher Versuch zu einer neuen Basis für die Combination der Musik und des Dramas gewährt. Obwohl es ausserhalb unseres Zieles liegt hier auf eine detaillirte Kritik von Wagners Musik einzugehen welche schwerlich ohne ausführliche Citate »erstaunlich oder »Intermezzi gemacht werden könnte, wollen wir doch nun die Resultate seiner hier entwickelten Methode etwas näher betrachten

31 *

Einen wichtigen Umschwung in dem Verhältnisse der Musik zum Drama, welchen wir noch nicht berührt haben, wollen wir mit den Worten des Herrn Hueffer anführen, der Herrn Wagner's Prophet in England ist, oder sich selbst als solchen aufgestellt zu haben scheint:

»Für jeden wichtigen Gedanken oder leidenschaftlichen Impuls seiner Charaktere führt Wagner eine gewisse treffende harmonische oder melodische Combination als das musikalische Complement ihrer dramatischen Bedeutung ein. Sobald im Verlaufe des Dramas dieser Impuls ins Spiel kommt, hören wir gleichzeitig ihr correspondirendes Motiv entweder von der Stimme gesungen, oder vom Orchester gespielt, und je nach den Umständen mit mannigfaltigen Veränderungen.« Dieser Gedanke, jedem Charakter eine specielle Phrase als Zettel anzuhängen, ist bekanntlich nicht neu; er ist von Mozart angewendet und von Weber sowie von Anderen weiter geführt worden, aber Wagner hat ihn als ein durch das ganze Werk vorherrschendes Grundprincip festgehalten. Wenn auch ein solches System dazu dienen mag, dem musikalischen Ausdrucke des Dramas Einheit und Vollständigkeit zu geben, so darf man doch kaum die Frage, ob diese willkürliche Auswahl von Phrasen zum Ausdrucke gewisser Ideen nicht vielmehr eine mechanische und prosaische, als eine geistreiche und empfindungsreiche Anwendung der Musik ist? Der Hauptinhalt der Tristan-Sage ist wahrscheinlich oder sollte wenigstens den meisten englischen Lesern aus Matthew Arnold's reizender Uebertragung in seinem früheren Gedichte »Tristan und Iseult« einem Werke von viel höherem poetischen Gehalte als Swinburne's letzte Behandlung dieser Legende, bekannt sein. Nach einem Vorspiele, in welchem das Leitmotiv hauptsächlich in derselben Weise, wie wir uns aus dem Vorspiel zu »Lohengrin« bekannt ist, auftritt, beginnt Wagner's Drama wie Arnold's Gedicht an Bord des Schiffes, auf welchem Tristan König Marke's Braut nach Kornwall begleitet. Die Scene wird musikalisch mit dem Gesange, ohne Begleitung eines jungen Schiffers eröffnet, der aus einer Phrase mit Intervallen zu hören giebt, wie sie noch nie ein Schiffer auf der Welt gesungen hat, ausgenommen in einer Wagner'schen Oper. Die wesentliche Handlung des Dramas wird durch eine gebieterische Botschaft der Königin Isolde an Tristan eingeführt, welche die Missachtung des Kurwenal erregt, dessen prahlerisches Lied voll Geringschätzung für sie und zu Ehren seines Herrn das später von der Mannschaft wiederholt wird, die einzige Annäherung zu einer Melodie in dem ganzen Werke enthält.

Die schliessliche Darreichung des verzauberten Bechers erfolgt nicht aus Höflichkeit, sondern er wird von Isolden offenbar mit der Absicht, damit ein Todeswerk zu einer Anwandlung beleidigten Stolzes wegen der ihr von Tristan widerfahrenen Behandlung und aus Verzweiflung über ihr künftiges Schicksal gespendet und gebracht. Ihr langes Wortgefecht unterbricht in Zwischenräumen das Geschrei der die Segel spannenden oder einziehenden Schiffsvolks, eine Art von alte[?] gehen, damit eine von der Wirklichkeit wenig verschiedene musikalische Form gebraucht ist und aus den Beweis liefert, wie die alte Tradition des Chors der Oper ganz umgestossen ist. Endlich ist der verhängnissvolle Trank getrunken, während einer Pause, die nur durch ein dumpfes Gemurmel der Tremolos der Orchester-Bässe mit Bruchstücken des ersten Motivs aus der Ouvertüre ausgefüllt ist, starren die Beiden einander an und fast im herzerschütternden Augenblicke wirkt Wahnsinn ihrer Ausbrüche kommt und sie einander in die Arme fallen, ist das Land erreicht, die Hochrufe der Begrüssung König Markes werden vernommen, und der Vorhang fällt unter dem Gejauchze »Heil! Heil!«, unter dem Jubeln eines des ganzen Orchesters, dem Dröhnen der Trompeten auf der Bühne und dem vergeblichen Bemühen des erstaunten Gefolges, die verblendeten und vom Zauber erfassten Liebenden auf ihre Lage aufmerksam zu machen. Der zweite Act beginnt während einer warmen hellen Sommernacht in den Gärten des Palastes vor dem Gemache Isoldens, welche ihren Geliebten erwartend mit ihrer Dienerin Brangäne heraustritt. Die Erwartung währt lange; nach einem Zwischenspiele von ermüdlicher Ausdehnung wird das Auftreten Tristans durch einen geräuschvollen Lauf und ein crescendo des Orchesters eingeleitet. Das Wagner durch Herbeiführung einer Klimax zu erzielen so machen versteht, den Reden durchaus nach einigen flüchtigen und abgebrochenen Ausrufungen, bei welchen bei dem Gesang aus dem gewöhnlichen Sprechen trennende Linie möglichst vermieden wird, die ganze Scala der Leidenschaft in einer Scene, im Vergleiche mit der sich sogar die sogenannte nicht endende Duette in Lohengrin beschämt zurückziehen muss. Endlich legt sich der Sturm der Leidenschaft, und nach einer Stelle voll starkem Pathos bei den Worten: »O sink hernieder, Nacht der Liebe« ist die Antiklimax erreicht und »Tristan und Isolde versunken wie in gänzlicher Entrücktheit, in der ein Haupt an Haupt auf die Blumenbank zurückgelehnt verweilen«*), während sich über ihnen, von der Zinne her Gesang Brangänens vernehmen lässt:

> »Einsam wachend in der Nacht,
> Wem der Traum der Liebe lacht«

wobei die Sängerin unsichtbar bleibt und ihre Stimme von einem sanften Arpeggio begleitet wird. Die Einleitung zu diesem Zwischenspiele Brangänens, welche die Träumer an das Schwinden der Nacht mahnt, ist ein Meisterstück von dramatischem Effecte. Allein die Liebenden rufen sich erfolglos nur auf, um den Tag zu hassen, den Tod zu wünschen, von einem Zustande zu träumen, in welchem ihr Ich aufhört und sich in dem ewigen Meere der Leidenschaft auflöst —

> »Wie sie fassen, wie sie lassen
> diese Wonne, fern der Sonne,
> fern der Tage Trennungsklage!
> Ohne Wähnen sanftes Sehnen!
> Ohne Bangen süss Verlangen,
> ohne Wehen hehr Vergehen,
> Ohne Schmachten hold Umnachten!
> Ohne Meiden,
> ohne Scheiden,
> traut allein,
> ewig heim,
> in ungemessnen Räumen
> übersel'ges Träumen.
> Du Isolde, Tristan ich,
> Tristan ich, nicht mehr Isolde —
> ich Isolde, nicht mehr Tristan!
> Ohne Nennen, ohne Trennen,
> neu Erkennen, neu Entbrennen,
> endlos ewig Ein-bewusst,
> ewig heisserglühter Brust
> endlos höchste Liebeslust.«

und hat, wenn eben der musikalische Ausdruck sich zu einem betäubenden Wirbel erhoben hat, in welchem jede Form und Schranke gefallen zu sein scheint, treten König Marke und Melot

---

* So lautet das Textbuch. Die ungeheuerliche Geschmacklosigkeit, welche zu dem Gedanken, Grosse mögl. zu macht, die Behandlung einer solchen Sterbenden zu haben, möchte aber ein Lächeln als eine strengere Deutung verdienen. Ich weiss, wie gesagt, auch anderen einen keine englische Uebersetzung jemals Zeuge obiger Scene oder des dritten Acts in Lohengrin sein würde, ohne aus dem anfänglichen Gefühle bereit erregt zu werden, dass hier aus dem Heiligthume der Leidenschaft und der Liebe das Heilige doch einmal herausgewogen worden sei. (Anmerkung des englischen Autors.)

(der herkömmliche Verräther aller Dramen) nebst den Schlossleuten im Jagdanzuge auf und der Act endet damit, dass Tristan im Tumulte von Melot getroffen verwundet zu Boden sinkt.

Während des dritten Acts befinden wir uns auf Tristans Schloss in Britannien, wo er in tiefem Schlummer liegt, während der treue Kurwenal und ein Landmann ängstlich nach dem Schiffe spähen, das Isolden bringen soll. Der geistige und physische Kampf des Helden zwischen Hoffen und Trauern, Schwäche und Sehnen wird in einer für unsere Schilderung zu langen Scene ausgemalt, bis das Schiff mit jenem dramatischen Effecte erscheint, den Wagner einem solchen Zwischenfalle zu geben versteht, und Isolde athemlos herein eilt, bloss um ihren Buhler in ihren Armen sterben zu sehen. Unmittelbar nach der Katastrophe erfolgt der Bericht, wie ein zweites Schiff naht, auf dem man Marke und Melot gewahr wird. Den Letzteren trifft das übliche Loos der Verräther im Drama durch die Hand Kurwenals, und nachdem König Marke über den allgemein unerwarteten Verlauf der Ereignisse sein Bedauern ausgedrückt hat, endet das Werk — nicht mit dem herkömmlichen Chorgesange, sondern mit dem Schwanenliede Isoldens, dem schliesslichen Streite zwischen Liebe und Sterben, und während sie von einer Wiedervereinigung mit seiner Seele, die ihr klar ist, ohne zu wissen wie? träumt —

> in dem wogenden Schwall,
> in dem tönenden Schall,
> in des Weltathems wehendem All
> ertrinken, versinken —
> unbewusst,
> höchste Lust! —

erstickt ihre Stimme und mit dem letzten gebrochenen Zuge sinkt sie auf den Leichnam Tristans, während die Orchesterklänge in einem zarten pianissimo absterben und der Vorhang unter grosser Rührung und [illegible] der [illegible] fällt.

Nachdem Herr Wagner ebenso gut als Dichter wie als Musiker zu sein behauptet, und die Dichtung dieses Dramas ein wesentlicher Bestandtheil seines Werkes ist, so haben wir, um ihm sein Recht widerfahren zu lassen, obige Stellen nach dem Originaltexte angeführt. Ein Opern-Libretto beansprucht selten grossen literarischen Werth, aber von allen [illegible], die uns gesprochen oder gesungen jemals auf den Bühnen vorgekommen sind, scheinen uns Herrn Wagners Verse die schlechtesten zu sein. Kindisches Geplapper und geschmackloses Alliteriren treten an die Stelle von Rhythmus und Poesie, und wie er auch mit Mozarts und Beethovens Kunst umgegangen sein mag, so hat er doch jedenfalls die Sprache Schillers und Goethes profanirt. Doch es wäre abgeschmackt, solchen Quark mit irgend einem bekannten literarischen Muster zu vergleichen.

Immerhin zeigt uns die blosse Durchlesung des Werkes eine grosse Kraft und Intensität in Behandlung der Sage, die so wild und aufregend an sich und in gewisser Hinsicht so voll menschlichen Interesses ist. Im Besonderen bemerkenswerth ist das Geschick für dramatische Effecte, das Wagner durch den Text kundgiebt, wie er jeden Act eröffnet, wie er die Localfarbe und den Eindruck der Umgebung hervorbringt, auf dem Schiffe — in den Palastgärten während der Sommernacht — in dem Schlosse, wo der Herr der bretonischen Marken [illegible], sagt uns der erste Laut, dass wir uns auf einem neuen Boden befinden, dann die Art, wie er die Spannung des Zuschauers durch einen Kunstgriff nach dem andern rege zu erhalten weiss, während er die Climax der Scene zurückhält. Wenn wir aber das Werk vom musikalischen Standpunkte aus betrachten, so drängt sich uns eine Masse von Bedenken auf. Es finden sich Glanzpunkte, die sich sofort geltend machen, darüber ist kein Zweifel, so das Vorspiel und die sinnliche Musik zum zweiten Acte, der ekstatische Lauf der Violinen in einer Stelle, welche einen hervorragenden Zug in der Scene zwischen den Liebenden bildet, die mit den Worten beginnt »O Wonne der Seele«. Das kurze [illegible] auf einer hohen Note in einer unter allgemeiner Stille, durch das Isolde zu erkennen giebt, dass ihr Geliebter todt ist, der Anfang und der Schluss des Trauergesangs am Ende, sowie andere, welche angeführt worden sind und noch werden. Doch eben zu wiederholen, was wir über die Stellung des Rhythmus in der Musik bereits gesagt haben, scheinen die vocalen Theile meistens mit einem absoluten und absichtlichen Ignoriren des Umstandes geschrieben zu sein, dass gewisse Intervalle der Stimme und dem Ohre naturgemässer sind als andere. Selbst der Schiffer und der Hirt dürfen nicht natürlich singen, sie singen auf Masse in Wagnerschen Intervallen. Wagner spricht an einer Stelle, und zwar mit vieler Beredtsamkeit von der wunderbaren Kraft der Musik, welche mittels der losen Präcision des melodischen Ausdruckes selbst die am wenigsten begabten Sänger weit über die Linie ihrer persönlichen Leistung emporhebe; aber selbst der am meisten begabte Sänger wird vergebens nach dieser »Präcision der Melodie« suchen, ausgenommen in wenigen isolirten Stellen. Die Stimme wird durch so verschlungene und monotonische Pfade hindurch geschleppt, dass der wirklich freie Ausdruck des Gefühls von Seite des Sängers oft mit dem auf das Ohr geübten Zwange unvereinbar zu sein scheint, und mit der nothwendigen Aufmerksamkeit, sich in correcter Verbindung mit dem Labyrinth der Orchesterbegleitung zu erhalten, in Beziehung auf welche der Sänger, wie bereits bemerkt, nur ein Instrument unter anderen Instrumenten ist. Ohne den Wink zu vergessen, welchen Gluck jenen gab, die seine Opern lediglich von der Bühnenwirkung beurtheilen, können wir uns nur vorstellen, dass die Unsicherheit und Confusion der tonalen Beziehung sowohl in den Gesangsmelodien, als auch in der harmonischen Construction des orchestralen Theiles nicht nur auf Gleichgültigkeit gegenüber der wissenschaftlichen Methode beruht — worüber gestritten werden kann — sondern auf einer Ignorirung der physischen Basis der Musik, welche auf [illegible] Thatsachen ruht und durch welche ihre ästhetische Form nothwendig innerhalb gewisser Grenzen bestimmt werden muss. Dass Wagner in seinem Streben, dem musikalischen Drama die unbeschränkte Freiheit des gesprochenen zu geben, diese Grenzen überschritten hat, muss, denken wir, die schliessliche von einem solchen Werke wie Tristan sich ergebende Schlussfolgerung sein. Auch glauben wir nicht, dass die brillanten und wirklich bedeutenden Höhepunkte des Werkes irgend etwas anderes als eine sehr poetische Zuhörerschaft für die Langeweile entsprechend entschädigen können, die von einer Methode untrennbar ist, welche so wenig Detail und Contrast der Form und der Effecte zulässt, und welche, indem sie die Hülfsmittel der Bereicherung und Ausdehnung der musikalischen Form verwirft und jedes Detail der Worte betont, den musikalischen Ausdruck fortwährend so zu sagen in den [illegible] festhält und dem Zuhörer keinen Moment der Ruhe gönnt. Nichtsdestoweniger sind wir der Meinung, dass in London in nächster Zeit eine entsprechende Aufführung von »Tristan und Isolde« stattfinden und dieses im musikalischen Drama einzig dastehende Experiment einer unbefangenen Probe unterworfen werden sollte.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Elementar-Musiklehre. Enthaltend das Wissenswürdige für jeden Musiktreibenden, insonderheit ein Memorirbuch für Seminarpräparanden und Seminaristen von **Fr. Zimmer**, königl. Musikdirector und Seminarlehrer zu Osterburg i. A.

Heft I. Tonlehre-Rhythmik. 48 S. Pr. 40 Pf.
Heft II. Harmonielehre. 64 S. Pr. 1 M.
Heft III. Organik, Melodik und ein Abriss der geschichtlichen Entwickelung der abendländischen Musik. 86 S. Pr. 1 M.

Quedlinburg, Chr. Fr. Vieweg. 1877. kl. 8. 2. Aufl.

Bücher dieser Art sind dicht gesät. Es ist eine stattliche Reihe solcher Werke aus den Kreisen der Seminarlehrer vorhanden und noch immer kommen neue, wenn es so fortgeht, muss man fürchten, dass jeder dieser Herren schon zum Dienen bestimmten Heften in den Druck giebt. Da wir es uns angenehm einen Collegen des Verfassers aufrichtig und gern bekennen zu sehen, dass er in Folge des vorliegenden Lernbuches (»Lernbuchs« schreibt er, nicht Lehrbuch) darauf verzichtet hat, selber ein solches auszuarbeiten. Wir haben also damit die Aussicht, eins weniger zu bekommen.

Der starke Concurrenz bei den Büchern dieser Art zeigt sich auch darin, dass es für nöthig gehalten wird, denselben eine Hand voll Empfehlungen mit auf den Weg zu geben. Zimmer's Elementar-Musiklehre ist in dieser Hinsicht besonders reich ausgestattet. Wir würden es stillschweigend übergehen, wenn hier nicht ein so auffälliger Gebrauch davon gemacht wäre. Die vermeintlich gewichtigste dieser Anpreisungen, nämlich diejenige des Organisten Haupt in Berlin, ist mit grösseren Lettern und in einem verzierten Rande auf die erste Seite des Titelblattes gesetzt und nimmt hier die ganze Seite ein. Sie lautet: »Die von dem kgl. Musikdirector und Seminarlehrer Herrn Fr. Zimmer auf Grund langer praktischer Erfahrung in diesem Lehrgegenstande verfasste Elementar-Musiklehre zeichnet sich durch Reichhaltigkeit, methodische Ordnung und klare Darstellung des Lehrstoffes vortheilhaft aus, und mag deshalb für den theoretischen Unterricht in höheren Lehranstalten aufs Beste hiermit empfohlen sein. Berlin, im Februar 1877. Prof. Haupt.«

Nun mag sein, dass Herrn Haupt die Art, wie sein Attest hier gedruckt und mit dem Titel verflochten ist, ganz wohl gefällt. Aber schliesslich muss das so Bezeugte doch auch vertreten werden, und das kann unter Umständen weniger angenehm sein. Die »klare Darstellung« beginnt schon auf dem Titel des ersten Heftchens, welches hiernach »Tonlehre-Rhythmik« enthält, mit anderen: Tonlehre und Rhythmik. Aber können das überhaupt zwei verschiedene Abschnitte sein, gehört die Rhythmik nicht vielmehr auch zur Tonlehre wie noch manches andere? Unter »Tonlehre«, welche hier die ersten 21 Seiten einnimmt, begreift Autor folgende: der Ton. Tonsystem — Tonschrift. Notation — Tonbenennung. Intervall — Tonleiter. Diese kleine Probe wird genügen, um den Verfasser als Systematiker kennen zu lernen. Wir müssen noch einiges beifügen, um auch Herrn Haupt's Empfehlung nach ihrer vollen Bedeutung schätzen zu können. Ueber »Tonleiter. Tonart« wird hier S. 13—14 folgendes gesagt: »Die Töne unseres Tonsystems lassen sich mannigfach an einander reihen; hier zweifach verschiedene Weise ist jetzt im Gebrauch. Es folgen die Töne entweder in lauter Halbtönen auf einander, chromatische Leiter, oder es folgen in Ganz- und Halbtönen auf einander, diatonische Leiter. Chromatische Leitern kann es nur eine geben, diatonische sind es zwei.« Dieser letzte Satz ist eine wahre Perle, und wir finden, dass Herr Haupt in seinem Ansprüchen an eine Musiklehre ein seltenes Maass von Bescheidenheit entwickelt, möchten ihn aber noch um Auskunft ersuchen, in welche Rubrik wir die angeführte Tonarten-Erklärung einschreiben sollen, in die der »Reichhaltigkeit« oder der »methodischen Ordnung und klaren Darstellung«? Sie wird noch besser durch den S. 41 angehängten geschichtlichen Notizen, welche besagen: »Die Tonarten der Alten waren (bis zu das 18. Jahrhundert) andere, als die jetzigen. … Unsere modernen Tonarten (von Bach, Händel, Marpurg eingeführt) waren erst möglich u. s. w. Die Griechen hatten wohl etwas andere an thun, als unsere modernen Tonarten einzuführen, aber hätten sie es auch gewollt, so wäre es ihnen doch nicht gelungen, und zwar deshalb nicht, weil diese Tonarten längst da waren.« Ist es wirklich Ihre Meinung, Herr Professor Haupt, dass solche Leckerbissen »für den theoretischen Unterricht aufs beste« passen, und zwar selbst »in höheren Lehranstalten«? Wir müssen gestehen, dass bei solchen Pröbchen die Lust zum Scherzen in eine wehmüthige Stimmung sich verwandelt über die Verflachung und grundlose Zerfahrenheit, welche den gegenwärtigen Musikunterricht an unseren Lehrer-Seminarien kennzeichnet. Er sollte sich, statt um etwas Selbständiges zu leisten, auf einige Hauptsachen concentriren, und zu diesen gehört ganz besonders die gemeinsame Lehre der Tonarten, der alten wie der neuen. Der überwiegende und beste Theil der Musik, welchen der Lehrer zu pflegen berufen sind, findet in dieser Lehre sein Verständniss. Melodie, Stimmführung, Harmonie — alles lässt sich von hier aus glücklich und leicht entwickeln, sobald nur ein sachkundiger Lehrer da ist, der aus dem Vollen schöpft. Statt dessen erhalten wir hier das bunteste Quodlibet, welches allerdings trefflich geeignet sein mag, den Charakter eines aufgeblasenen Halbwissens unseren Lehrern auch nach der musikalischen Seite hin aufzudrücken. Das letzte Heft wird fast ganz von Erklärungen musikalischer Formen und von einer Geschichte der Musik in Anspruch genommen. Leitet den Verfasser bei diesen zum Theil abenteuerlichen Notizen irgend eine Tendenz, so kann es nur die sein, unser Abhängigkeit vom vorhergehenden Zeitangängen, Ueberschätzung der Oper, Volksmusikdunst, Fortschritt im Staate und dergleichen. Es giebt einen Damm hergegen und dieser besteht darin, dass man diejenige Musik, welche wirklich vorhanden ist, nun auch wirklich kennen und anstehen lernt. Dann erst lässt sich eine nützliche Musiklehre schreiben.

Aufführungen neuer Opern in Paris im Frühjahre 1877.

***Cinq-Mars* von Herrn *Gounod*, *der König von Lahore* von Herrn *Massenet*.**

(Nach dem Französischen des Herrn De la Guerenie.)

(Fortsetzung.)

Nichts ist interessanter, als die primitiven Völker im Kampfe mit dem Mysterium des Lebens zu sehen, und von diesem Gesichtspunkte aus ihre Sprachen so wie ihre Mythen zu studiren. In dem Weltbache [illegible] der grosse Geist, die Seelen der Vorfahren irren umher, athmend und flüsternd im Winde. Der Ton ist das Kind des Metalls, des Stromes, und in dem Magnete athmet und regt sich eine Seele. Und alsbald stellt sich uns das Räthsel dar, das wir durch Schaffung einer Welt von Geistern lösen; denn der Geist ist nichts anderes als das von seiner ersten Hülle entkleidete Leben, der reine ist ganz Thätigkeit. Florence Henrie [illegible], die sich noch wenn er unter sichtbaren Form zu erkennen geben. Man lese in Sakuntala die rennende Scene, wo das junge Mädchen von der Natur Abschied nimmt und mit der Seele ihrer Blumen spricht. Durch diese Idee des Lebens, die erste, welche in der Dämmerung

des Bewusstseins erwacht, tritt die junge Menschheit in Beziehung zur Schöpfung. Wir sind hier auf dem Wege zur Seelenwanderung, zur Auferstehung von den Todten — ein entlehnter Gedanke, indem er sich mit einer Umgestaltung begnügt, aber zugleich auch der abstracteste, indem er weniger Hingebung und Vertrauen zur gütigen Natur in sich schliesst — die Auferstehung kommt uns von einer anderen Seite des Orients. Als Blume sich im Mondlichte am fächelnden Hauche der Abendluft zu berauschen, auf den Schwingen des Vogels im Azur und im Sonnenlichte zu schweben, welch ein lieblicher Gedanke! »Es wäre schön, das zu denken, wenn man daran glauben könnte«, sagte Mme. de Chevreuse.

Auf der Mitte der Erde befindet sich die Insel Schamboe, über welche sich der Berg Mérou, der Aufenthalt von Gottheiten zweiten Ranges und von Dinzen erhebt; dort strömen Bäche von Milch und wachsen Bäume, deren goldene Früchte jenen Wesen Unsterblichkeit verleihen, welche das Gesetz ihres Kreislaufes vollendet haben. Nun begab es sich, dass eines Tages der glückselige Alim, König von Lahore, mitten aus all diesem Glanze des Paradieses von Indra abgerufen wurde. Beeilen wir uns aber, beizufügen, dass die Bezeichnung »glückselig« hier nur im mystischen Sinne genommen werden darf in Anbetracht dass dieser Monarch, dessen Seele die himmlischen Apsaras und Bajaderen mit so grossem Pompe in Empfang nehmen, im Gegentheile das bedauernswürdigste Factum ist, den von Jodelle bis Campistron und von Campistron bis Voltaire die classische Tragödie erdacht hat, man höre nur: Er liebte Sita, dieser erhabene König. Sita, eine junge Priesterin von Indra, gerade dieselbe, die in Folge eines durch die Seelenwanderung zu erklärenden Effects in Spontini's Vestalin sich Julia nannte, und siehe da: dieses sanfte Kind, diese für den keuschesten Ehe verlobene Jungfrau wird ihm durch einen verruchten Herrn an seinem Hofe geraubt. Der infame Scindia, Onkel der weissen Nemsis, nicht zufrieden, seinen legitimen König zu verrathen, nimmt ihm auch seine angebetete Zorea. Man bedenke, dass es liebenswürdige Verse giebt, welche die schönsten Musikstücke verunstalten und welche nicht schwinden wollen, ganze Generationen geistreicher Menschen mögen anziehen, der schlechte Kraut wächst und gedeiht immer wieder! Scindias ungerechter Zorne schickt also den König von Lahore in das Paradies von Indra, um zu sehen was dort passirt, und mit den Apsaras zu tanzen. Alim bleibt kalt bei dieser Ergötzlichkeit und der ganze Apparat von Genüssen reizt ihn wenig. »Das Paradies möge nun Gott dir gehören«, sagte glühend Auber, »und ich kenne keine langweiligere Tänzerin.« Der Himmel von Indra öffnet sich in Gruben, was aber den Sultan Alim nicht abhält, ein so verdriessliches Gesicht zu schneiden, dass der Gott sich darüber ärgert und ihn fragt, was er zu seiner Zerstreuung etwa thun könne, worauf der neue Inwohner der seligen Gefilde erwidert, dass er gern fort möchte und der Gott, ebenso entlässt ihn als gutmüthig, ihn nieben Dank dafür nimmt er dem Abgeschiedenen für seine Rückkehr auf die Erde die einzige Bedingung stellt, zu wissen, dass er dort nicht mehr König sei und dass er, um zu sterben, die Stunde seiner Herzgeliebten abzuwarten habe, indem sie beide innerlich denselben Schicksals unterworfen seien. Alim profitirt augenblicklich von der Erlaubniss und beeilt sich, seine Rückkehr auf die Erde zu bewerkstelligen, man ersieht, was ihn dort erwartet: der Usurpator Scindia regiert an seiner Stelle, die Armee und das Volk huldigen dem Usurpator zu seinen Füssen.

»Es lebe der Sieger! Nieder den Gatten!«

Sita aber lebt noch und vor Alims Mausoleum, der sich vor ihr beugen und »Sita!« rufen hört, bleibt in ihren Armen, um sich den unabwendbaren Verfolgungen dieses schändlichsten Oheims zu entziehen. Alim, scheinbar unterliegend, allein beklagen wir ihn nicht, denn der ihn treffende Todesstreich vereinigt ihn mit seiner Geliebten und die Gärten des Paradieses von Indra dürfen hoffen, ihn fernerhin nicht so langweilen, nachdem er nun in Gesellschaft der schönen Sita die Früchte ihrer Bäume pflücken und die Glückseligkeit ihrer Quellen schlürfen kann.

Ich wollte ein Wort über das Gedicht des Königs von Lahore sagen, doch das, was ich darüber gesagt habe, giebt nur eine schwache Idee von der Armseligkeit und dem altgebackenen Wesen des Inhaltes. Fürwahr, in der Zeit, in welcher wir uns befinden, nach Robert dem Teufel, der Stummen, den Hugenotten, der Königin von Cypern macht uns ein solches Stück den Eindruck eines Anachronismus. Wie solche Dinge Fuss fassen und durch welche Kette von kleinlichen Umständen sie vor das Publikum gelangen, wissen nur jene Leute, welche in die Geheimnisse des Theaters eingeweiht sind. Ein Musiker, der Orchester-Suiten zu componiren gewohnt ist, erwacht eines schönen Morgens und da er eben kein Gedicht zur Hand hat, wendet er sich an irgend einen Literaten, der ihn für gewöhnlich mit den Texten zu seinen Cantaten und mit Melodramen zu seinen Instrumental-Einschaltungen versorgt. Von beiden Seiten ist das Verlangen, unsere grosse Bühne zu betreten, gleich stark. Man macht sich ans Werk, und aus dieser Verbindung eines Symphonikers und eines ausgedienten Versschmiedes entsteht ein wunderliches und platonisches Werk, ein Cabinetsstück, das mit Ausserachtlassung aller Bühnenerfordernisse entworfen und ausgeführt ist und nicht einmal die Sanction des Theater-Directors besitzt. Nachdem das Pensum gehörig mit Seitenzahlen versehen ist, ruft man seine zahlreichen Freunde zusammen, und die hundert das Renommé bildenden Stimmen thun ganz Paris zu wissen, dass der Autor der Maria Magdalena eben eine grosse Partitur beendigt hat, welche für die Oper bestimmt ist. Ist nun die Ankündigung solcher Gestalt von gewandter und sicherer Hand losgelassen, so braucht man nur noch zu summeln und die Umstände abzuwarten, welche niemals verfehlen in einer oder der anderen Gestalt einzutreten, so sei nun, dass eine Tänzerin sich den Fuss verrenkt, dass man den Polyeukt des Herrn Gounod für das Ausstellungsjahr zurückstellt, oder dass die Françoise de Rimini des Herrn Thomas verzichtet. Nachdem wir weder einen Molière, noch einen Lambert besitzen, nehmen wir Massenet, da ihn uns die Vorsehung sendet. Ich gestehe, wenn ich Director wäre, würde mich diese Vorsehung ein wenig erschrecken, und ich würde zweimal hinsehen, bevor ich aus ihren Händen ein Werk annähme, das ich weder bestellt, noch controllirt habe. Betrachten wir die Sachen wie sie sind, so ist hohe Zeit, dass diese Missbräuche aufzuhören; nach und nach hat sich die Schlaffheit der Mehrzahl unserer Theaterverwaltungen bemächtigt. Vor Kurzem konnte das Publikum noch sich auf gewisse Garantien verlassen; in Ermangelung von Lese-Comités hatte man doch noch die Auspicien des Directors. Nun, auch jetzt existirt selbst diese Garantie nicht mehr. Heutzutage nennen oder bringen die Autoren ihr Werk ganz für sich allein aus unmerklichen der Stimmen der Erfahrung, geben sich nicht einmal die Mühe, die Genres auszuscheiden, gehen mit Cinq-Mars von der grossen Oper zur Opéra-Comique, mit dem König von Lahore, einem Zauberstücke aus grossen Oper, und legen ihre Partituren, wie sie auch sei, auf das Vorgebirge, wo sie die Wellen erreichen und umkreisen lassen, da sie dort landungen mag; es kann den Directoren nicht einmal mehr wissen, was sie für so bedeutende Kosten bekommen und aufführen.

(Fortsetzung folgt.)

— —

[446]

Neue Musikalien.

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Bargiel, W., Pianoforte-Werke zu 4 Hdn. 4. Roth cart. n. M. 4 —.

Beethoven, L. van, Op. 119. **Elf neue Bagatellen** für das Pfte. Arrang. f. das Pfte. zu 4 Händen von Ernst Naumann. M. 4 —.

— Op. 126. **6 Bagatellen** für das Pfte. Arrang. für das Pfte. zu 4 Händen von Ernst Naumann. M. 4 —.

— **Zwei Stücke**: Cavatine aus dem Quartett Op. 130. [illegible] aus dem Quartett Op. 131. Für das Pfte. bearbeitet von Ernst Naumann. M. 1 —.

Behr, F., **Zigeunerweisen** f. das Pfte. zu 4 Händen. M. 1. 25.

Brenker, Chr., Op. 4. **12 Tonstücke** für die Orgel. Zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienste. M. 4. 50.

Becker, Franz. **Sammlung vorzüglicher Lieder und Gesänge** für zwei weibliche Stimmen mit Begleitung des Pfte.

No. 39. **Degenbach, C. J.**, Frühlingserwachen. »Welch ein Frühlingsrauschen« aus Op. 4. No. 7. M. 1 —.

No. 54. **Hofmann, Ludwig**, Abendlied. »Sieh', es will Abend werden« aus Op. 14. Heft 4. No. 7. M. 1 —.

No. 41. **Mendelssohn, A.**, Duette. »Ich harrete des Herrn« aus Op. 44. No. 4. M. [illegible]

No. 42. **Gopreuss, A.**, Zwei Lieder. »Es fiel ein Reif [illegible]« aus Op. 74. No. 9. M. — [illegible]

Gluck, J. C. v., **Larie aus Orpheus**, für Violoncell mit Pianofortebegleitung bearbeitet von Jul. Wagner. M. [illegible]

Heller, Stephen, Op. 156. **Trois Ouvertures** pour Piano. Arrang. pour le Piano à quatre mains par T. d. Bandel.

No. 1. Pour une Drame. M. 4 [illegible]

No. 2. Pour une Pastorale. M. 4 [illegible]

No. 3. Pour un Opéra-Comique. M. 4 [illegible]

Holstein, Franz, Op. 44. **Der Erbe von Morley**, Oper in drei Acten. Daraus einzeln:

No. 3. Duett (Gretlen, Lady Sarah.) M. 1 [illegible]

No. 4. Lied (Gretlen). M. — 75.

No. 11. Ballade (Gretlen, Lydia.) M. 1 —.

No. 12. Scene, Recitativ und Arie (Charles). M. —. 50.

No. 13. Recitativ und Lied (Alan). M. — 75.

Huber, Hans, Op. 44. **Hochzeitsgesänge**. Stücke f. das Pfte. M. 4. [illegible]

Kiesel, W., Op. 11. **Bunte Tänze** für das Pfte. M. 4 [illegible]

Klauwell, Otto, Op. 11. **2 Klavierstücke** in Walzerform. M. 2. —.

Liederkreis. **Sammlung vorzüglicher Lieder und Gesänge** für eine Stimme mit Begleitung des Pfte. Ausgabe für eine tiefere Stimme. Zweite Reihe.

No. 111. **Grosh Max**, Frühlingslied. »Tief im grünen Frühlingshag« aus Op. 4. No. 4. M. 1 —.

No. 112. **Grimm, J. O.**, Gondoliera. »O komm zu mir« aus Op. 4. No. 4. M. — [illegible]

No. 113. **Röhr, Ph.**, Kein' schön're Zeit auf Erden ist, aus Op. 4. No. 1. M. — [illegible]

No. 114. **Nicolai, M. d. G.**, Ich drei' um Vöglein locken, aus Op. 4. No. 4. M. — 75.

No. 115. **Klügel, C.**, Ein wundersames Kind. »Ich scheide wohl der Frühling ist« aus Op. 4. No. 5. M. — [illegible]

No. 116. **Dietrich, A.**, Mit dem blauen Federhute, aus Op. 14. No. 1. M. — 50.

No. 117. **Holstein, F. v.**, Wald ohne Fort, hör fort, aus Op. 4. No. 4. M. — [illegible]

No. 118. **Jensen, Ad.**, Lerchenbusch. »Wie Lerchenbusch hast du mich vorüberzieht« aus Op. 4. No. 4. M. — 50.

No. 119. **Weber, C. M. v.**, Liebesbotschaft. »Frage mich immer« M. 1 —.

No. 120. — Wunsch und Entsagung. »Wenn ich ein Vöglein wär« M. — [illegible]

Lortzing, Alb., **Undine.** Romantische Zauberoper in vier Aufzügen. Eine erneuerte Demonstration.

Bestellungen auf Ausgaben sind noch nicht [illegible] des Gebots [illegible] wieder. M. — [illegible]

Lyrisches und Romantisches aus R. Schumann's Werken. Für Pfte. u. Vc. [illegible] übertragen von Friedrich Hermann.

No. 4. Novellette in Edur. Op. 21. No. 1. M. 4 —.

No. 5. Chor der Peri aus »Paradies und Peri«. M. 1 [illegible]

No. 6. Arie und Solo aus Chor aus dem zweiten Theile von »Paradies und Peri«. M. 4 —.

Meister, Unsere. Band 4. **Sammlung auserlesener Werke** für das Pfte. (Orgel etc. und Bearbeitungen) von F. **Mendelssohn Bartholdy** gr. 8. Roth cart. n. M. 4 —.

Mendelssohn Bartholdy, F., Ouverturen für Orchester. Arrang. f. 4 Pfte. zu 8 Händen.

Op. 21. Sommernachtstraum. M. 4. 50.

Op. 27. Meeresstille [illegible] M. 4 [illegible]

Op. 95. Ruy Blas. M. 4. [illegible]

— Op. 60. **Die erste Walpurgisnacht.** Ballade von Goethe f. Chor u. Orchester. Vollständiger Clavierauszug gr. 8. Roth cart. n. M. 4 —.

Nicodé, J. L., Op. 14. **3 Ländler** für das Pfte. M. 4. [illegible]

Palestrina, J. P., **Motetten.** Sechster Band. [illegible] fünf-, sechs- u. achtstimmige Motetten aus dem Nachlass. Herausgegeben von [illegible] Espagne. n. M. 15 —.

Stücke, Lyrische, für Viol. u. Pfte. Zum Gebrauch für Concert u. Salon.

No. 11. **Schumann, R.**, Manfred's Ansprache an Astarte. Aus Op. 115. Manfred. M. 4 —.

Transcriptionen für das Pfte. von Carl Reinecke.

No. 4. **Haydn, Jos.**, Variationen aus dem Kaiser Quartett Op. 76. No. 3 in C. M. — [illegible]

No. 5. **Mozart, W. A.**, Andante aus dem fünften Concerte in C. Zum Concertvortrage bearbeitet. M. 4 —.

No. 6. **Beethoven, L. van**, Largo aus dem ersten Concerte Op. 15 in C. Zum Concertvortrage bearbeitet. M. 1. 50.

Wagner, R., **Lohengrin.** Romantische Oper in 3 Acten. Klavierauszug für 4 Hde. [illegible] mit Beifügung des Textesworte und scenischen Bemerkungen. gr. 8. Roth cart. n. M. 4 —.

Zöllner, Heinr., Op. 4. **6 Lieder** für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. M. 1. 50.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig**, Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 8. August 1877. **Nr. 32.** XII. Jahrgang.

Inhalt: Gesangunterricht auf höheren Schulen. — Richard Wagner und die moderne Theorie der Musik. (Fortsetzung.) — Aufführungen neuer Opern in Paris im Frühjahr 1877: Cinq-Mars von Charles Gounod; der König von Lahore von Herrn Massenet. (Fortsetzung.) — Anzeiger.

Gesangunterricht auf höheren Schulen.

Unter den jüngst erschienenen Liedersammlungen befindet sich eine, welche vorwiegend für höhere Schulen bestimmt ist, womit aber nicht nur Gymnasien gemeint sind, sondern alle Knaben- und Mädchenschulen die über die Volksschule hinausgehen. Es ist die folgende:

> **Liedersammlung** für untere und mittlere Klassen der Knaben- und Mädchenschulen. Herausgegeben von **Gotthold Kunkel**. Frankfurt a. M., Jaeger'sche Buchhandlung. (Jahr?) gr. 8. Zwei Hefte.

Hierzu gehören

> **100 Kinderlieder** für den ersten Unterricht. Kl. 8. (1875.)

von demselben Autor zusammengestellt und ein drittes Heft welches als «Sammlung für die oberen Klassen» von Kunkel und Menges bereits vor mehreren Jahren (1872) erschien.

Diese Sammlungen an sich sind uns ziemlich untergeordnetem Interesse. Was uns veranlasst, dieselben eingehender zu besprechen, das ist der «Lehrplan des Gesangunterrichts für höhere Schulen (mit 9 Klassen) bei je zwei wöchentlichen Stunden», welcher dem zweiten Hefte statt eines Vorwortes beigegeben ist. Der Verfasser will es «selbstverständlich dem sachverständigen Lehrer» anheimgeben, «die Anwendung des hier dargebotenen Lehrstoffes und den Umfang desselben zu bestimmen»; aber das ist überall der Fall, es kommt lediglich auf den vorgezeichneten Lehrweg an, und dieser allein soll hier geprüft werden.

Herr Kunkel beabsichtigt, die Schüler nicht nur praktisch im Singen, sondern auch theoretisch in der Musik überhaupt zu unterrichten; das ist das Eigenthümliche seiner Methode. Wie sehr es ihm hiermit Ernst ist, namentlich mit der theoretisch-historischen Unterweisung, wird ein Auszug aus seinem Lehrplane veranschaulichen. Vorbemerkt sei noch, dass der Verfasser an der Real- und Volksschule der israelitischen Gemeinde zu Frankfurt a. M. thätig ist, an welcher er seit etwa 11 Jahren «durch sämmtliche Knaben- und Mädchen-Gesangklassen den Unterricht ertheilte», wie er im Vorworte zum ersten Hefte bemerkt. Er lässt uns aber errathen, wie weit der vorgelegte Lehrplan in dessen Schulen zur Ausführung gekommen ist — wir wollen nicht fragen, wie er sich bewährt hat, denn es versteht sich von selbst, dass die eigenen Methoden bei der eigenen Prüfung stets vortrefflich sich bewähren. Nun also diese Methode für neun aufsteigende Klassen.

XII

Klasse IX. Als Ziel wird bestimmt: die Entwicklung des Taktgefühls und des Tonsinnes. Das Taktgefühl soll erregt werden durch körperliche oder gymnastische Uebungen, und die ersten Singübungen sollen sich in dem Umfange einer Quinte bewegen, meistens ein langwerthiges Noten als Vorstudien zum Tonhalten und zum Choralsingen.

Die Bildung des Taktgefühls ist hier also so zu sagen das Theoretische, der erste Gesang im Quintenumfange das Praktische. Ist es richtig, den Stoff in diese beiden Theile auseinander fallen zu lassen? Wir haben Bedenken dagegen. Derjenige Rhythmus, welchen Herr Kunkel einüben lässt, ist der gymnastische oder körperliche Rhythmus; es handelt sich hier aber um den musikalischen. Dieser kann nur an der Musik geübt werden, also am Gesange, vorausgesetzt dass keine Instrumente vorhanden sind. Ist aber eine Trommel zur Hand und ihr Gebrauch am betreffenden Orte statthaft, so werden einige Proben auf ihr besser demonstriren, was Rhythmus in der Musik heissen will, als alles «gemeinsame Bewegen der Glieder nach bestimmten Richtungen, gleichmässiges Händeplätschen und Kopfdrehen, bank- oder reihenweise verschiedenes Taktirzeichen mit Stampfen, Spielen mit Taktübungen» und dergleichen, was wir uns erlauben Hokuspokus zu nennen. An Intervallen und Singübungen, welche in eine Quinte eingeschnürt werden, nicht belebend sondern ermüdend für die Stimme, namentlich wenn meistens «in langwerthigen Noten» gearbeitet werden soll. Warum in langwerthigen Noten? will Herr Kunkel mit dem ersten Capitel einer Kunstgesangschule beginnen? Es sollen «Vorstudien zum Choralsingen» gemacht werden; wir denken aber doch, es ist genug, dass wir lebenslang am Choral das Kreuz der Langwerthigkeit tragen müssen, als Abc-Schützen sollte man uns wenigstens damit verschonen, wie überhaupt mit absichtlichen Vorstudien zum Tonhalten. Die einzige Art wie hier mit Nutzen vorgebeugt werden kann, giebt die Natur an die Hand. Die Kinderchen kommen mit Stimmen zur Schule, oder ohne solche; keiner von ihnen aber kommt mit fünf Tönen angezogen oder hat Lust bei langwerthigen Noten zu fünffacher Abwechslung auszuschlafen. Man nehme was da ist, lasse Jedes singen dem Gesang gegeben so rhythmisch belebt und mit den munteren und mannigfaltigsten Bewegungen abwechselnd verbunden, so sind wir überzeugt, dass Takt- und Tonsinn inniger und natürlicher zusammen sich bilden, als durch die Vorschriften der in Rede stehenden Methode.

Die Feststellung des Umfangs der Töne für Gesang auf eine Quinte halten wir nicht für richtig, denn die natürlichen Abschnitte der Stimme werden durch Quarte und Sexte gebildet.

32

haben die Systeme des Tetrachords und Hexachords. Die Quinte ist das natürliche Maass für den angehenden Clavierspieler, dessen Hand fünf Finger hat, die er einstweilen nur in enger Lage zu gebrauchen versteht. Es kann aber wohl eine Abhängigkeit vom allzubreiteten Clavier gemeint werden, wenn man bei der Singstimme ebenso ausführt.

Hören wir nun, wie es in den folgenden Klassen weiter gehen soll.

Klasse VIII. «Fortgesetzte Uebungen zur Bildung des rhythmischen Gefühls, entsprechende Treffübungen. Erlernen einstimmiger Liedchen nach dem Gehör.» Hierbei werden schon die Notenwerthe aufgezeichnet; es sollen nämlich die ganze, die halbe und die Viertelnote nebst den Pausen «nach Form und Werth auf einer Linie hingezeichnet und eingeübt werden». Dies ist ebenfalls wieder eine jener pädagogischen Begriffsbelungen, an denen unsere Zeit so reich ist, die dann für die Sache im besten Falle durchaus unerheblich sind. Was auf solchem Wege dem Schüler schnell die Kenntniss der Notenwerthe beizubringen vermag, das möge immerhin dahin gestellt bleiben; aber soll eine Methode daraus gemacht werden, so sagen wir, dass es pädagogisch verkehrt ist. Es ist nämlich unrichtig, weil für das wirkliche Verständniss hinderlich, einen Theil zu zeigen ohne das Ganze. Wer drei Notenwerthe fasst, der kann auch vier oder fünf begreifen, und was die Linien anlangt, so bestehen wir deren fünf, die unzertrennlich sind und ein System bilden. In der frühesten Zeit hat man zwar zuerst mit einer einzigen Linie operirt, aber in einem ganz anderen Sinne; das hier beliebte Verfahren ist also ganz willkürlich, wie so vieles in unserem Musikunterrichte seit Weber und Marx.

Für den gesanglichen Theil auf dieser zweiten Stufe wird vorgeschrieben: «Stufenweise Ausdehnung kleiner Treffübungen bis zum Umfange einer Octave, zunächst in Zahlen, dann auf la und später auf die Laute a e i o u ä ö ü, letztere auch in Verbindung mit einem Consonanten vor und hinter dem Laute als Vorübung zum richtigen Aussprechen beim Gesange.» Der Umfang des Gesanges wird hier also von der Quinte auf die Octave gesteigert, und wir müssen bei der Octave dasselbe sagen, mit den anderen Gründen, was bereits von der Quinte bemerkt wurde, nämlich dass für den Gesang keine natürliche Abgrenzung damit gegeben wird. Für das Instrumentenspielen ist es wieder ganz anders. Acht Töne sind allerdings für eine Stimme natürlich, aber um die sieben bis zur natürlichen Septime aufsteigenden Töne nebst dem Unterhaltton. Die Schwierigkeit für die Stimme, welche in die Octave aufsteigen will, liegt in dem Schritte von der Sexte zur grossen Septime.

Auch schon in der musikalischen Harmonie werden auf dieser Stufe einige Spielinge versucht, nämlich «der gebrochene Accord (Dreiklang) 1 3 5 8 und der Quartsextaccord 1 4 6 8 auf- und abwärts, beide Accorde hinter einander mit dem Schlusse auf den Dreiklang. Alles dieses soll in Treffübungen gesungen werden.» Nun ist ja bekannt genug, dass die Töne der Harmonie in sich einen wohlbegründeten Zusammenhang haben; aber was dieser mit der Stimmbildung und den ersten Singübungen zu thun hat, wird so leicht Niemand demonstriren können. Es offenbart sich hier abermals die Wirkung eines falschen pädagogischen Grundsatzes. Weil tonische Accorde in ihrer Art das Erste sind, werden sie hier schon auf der frühesten Unterrichtsstufe vorgeführt; dabei ist aber nicht beachtet, dass sie ihr Verständniss nur im Zusammenhange mit den übrigen Accorden finden können, für sich aber gänzlich werthlos bleiben. Brocken waren zwar ursprünglich Stücke eines Ganzen, ebenso aber niemals wieder ein Ganzes bilden; so ist also im Lernen kein natürlicher Fortschritt möglich, und darin liegt das Unpädagogische. Beruft Herr Kunkel sich vielleicht auf die guten Erfolge seines Unterrichts, so wollen wir diese keineswegs bezweifeln; denn Erfolge hängen weit mehr von der Persönlichkeit des Lehrers ab, als von einer Methode. Hier haben wir es aber lediglich mit der Methode zu thun.

Klasse VII. «Kenntniss einiger Tonzeichen und Pausen, die C-Leiter in ganzen, halben und viertel Noten, kleine Uebungen und leichte einstimmige Lieder werden nach Ziffern gesungen.»

Auch hier wird mit den bruchstückweisen Mittheilungen fortgefahren. Das Ganze, was der Schüler in dieser Klasse ganz bekommen, sind die 5 Linien, denn «Entwicklung des Liniensystems» steht unter den Aufgaben obenan. Wir haben schon oben bemerkt, dass diese 5 Linien von Anfang mitgetheilt werden sollten, sobald überhaupt von Linien die Rede ist, und zwar nicht in irgendwelcher «Entwicklung», sondern ganz dogmatisch als nackte Thatsache, die nicht verstandesmässig zu begreifen, sondern gedächtnissmässig zu lernen ist. Unsere 5 Linien haben historisch ihre Entwicklung gehabt, aber das hat mit dem, was ein Schulknabe wissen muss, nichts zu thun. Natürlich kommen hier, wie in allen Klassen, nützliche Uebungen vor, wohin wir das zweckmässige Lesen der Liedertexte u. dgl. rechnen, oder kurz alles dasjenige, was die ältere Musiklehre unter der Bezeichnung *Accentus* zusammenfasste im Gegensatze zum *Concentus*, welcher das eigentlich Musikalische in sich schliesst.

Klasse VI. «Erweiterung der musikalischen Kenntnisse über Notation, die inneren Verhältnisse der Leiter; die Tonarten; grössere rhythmisch-complicirtere und kleine zweistimmige Uebungen und Lieder, letztere mit Rücksicht auf den Charakter derselben.»

Also weitere Stücke von Noten, Pausen, Bogen, Tönen, Rhythmen. Ausser der C-dur-Tonart kommen hier die von G und F vor, wodurch ♯ ♭ und ♮ eingeführt werden. Auch dynamische Zeichen werden erklärt und sogar «kurze Biographien über einige Tonmeister, von welchen Gesänge in die Sammlung aufgenommen sind», gegeben. Hoffentlich nur von «einigen», nicht von allen Meistern, welche die Schulliederbücher füllen, denn was ein Sextaner mit diesen Philister-Biographien anfangen soll, möchte schwer zu sagen sein. Muss man aber den Philologen alles nachmachen? Man darf wohl fragen: «Was ist ihm Hekuba?» denn das Alterthum ist uns wirklich etwas Besonderes. Wenn die Biographien von den alten Helden immerfort in den Schulen vorgeführt werden, so hat dieses seine gute Berechtigung. Der Grund ist zunächst ein philologischer und sodann ein literarischer, auch ein moralischer, denn dieser kommt erst in dritter Reihe. Die Biographien sind in den alten Sprachen classisch beschrieben, dies allein würde hinreichend genügend sein, sie in den gelehrten Schulen vorzugsweise benutzt zu sehen. Die Persönlichkeiten, um welche es sich handelt, sind mit jener Zeit sprichwörtlichen Muster und Charaktertypen, die als solche in der späteren Literatur immer wieder erscheinen; wer sie aus den besten Quellen des Alterthums kennen gelernt hat, der besitzt damit zugleich den Schlüssel für alles was bei späteren Dichtern und Schriftstellern über sie vorkommt. Was wollen hiergegen die Lebensschicksale derjenigen Musiker bedeuten, von welchen es dem Herrn Sammler gefallen hat, Lieder in sein Schulbuch aufzunehmen? Warum will man den kleinen Kopf noch voller stopfen, als er ohnehin schon sein muss? Eben weil die altklassischen Stoffe unvermeidlich sind, muss man mit dem Uebrigen an sich halten.

Klasse V. «Fortsetzung des theoretischen Kursus: die Taktarten, Takttheile, Taktgliedern, Zeitmaass, weiters Leitern, insbesondere auch die Moll-Leiter bis zu den Accorden; kleinere Etüden, schwierigere zweistimmige Lieder, Choräle, kleinere dreistimmige Balladen mit Beachtung richtiger Declamation.»

Ein theoretische und praktische Unterricht in Quinta ist

also schon ein recht bedeutender, und wenn die Kinder nicht nebenbei Musikunterricht im Hause erhalten, so ist schwer einzusehen, was ihnen das hier Gebotene nützen kann oder auf welche Art es ihnen in Fleisch und Blut übergehen soll. Die theoretische und die praktische Belehrung decken sich nicht und können bei einer solchen Methode auch nicht so eingerichtet werden, dass sie sich decken. Der biographische Theil wird hier fortgesetzt, nämlich es dass die bedeutendsten Tondichter Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Gluck, Cherubini besprochen werden. Welche musikalischen Vorkenntnisse ein Quintaner besitzt, um diese Männer auch nur annähernd begreifen zu lernen, wird jeder wissen. Zu welchem Zwecke werden sie denn hier vorgeführt? Vielleicht weil die Kinder im Hause so häufig ihre Namen oder aufgeführten Werke nennen hören? Nun, so mögen sie dort Belehrung empfangen, wo sie solche am natürlichsten erhalten können. Soll aber vor Kindern von den grossen Componisten die Rede sein, so haben wir durchaus nichts dagegen einzuwenden, wenn die Zahl der Namen noch um ein halbes Dutzend vermehrt wird; soll es aber bei den Genannten sein Bewenden haben, so protestiren wir gegen die Zulassung von Cherubini und bemerken ausserdem noch, dass eine Aufzählung, die chronologisch sein will, nicht mit Bach sondern mit Händel beginnen muss, weil er der ältere war.

Klasse IV. »Die intervalle. Eigenthümlichkeiten in der Notation neuer Tonsetzer. Das Nöthige über Melodiebildung. Accorde. Bilder und dreistimmiger Gesang. Balladen.«

Von den Intervallen kommen hier die grosse, kleine, übergrosse und verminderte auf die verschiedenen Leiterstufen vor; Synkopen und rhythmische Rückungen. Fis- und Ges-dur-Leiter nebst der Enharmonik, Quarten- und Quintenzirkel, musikalische Analysen und sonstige Conservatoriumsaufgaben muss der gute Quartaner bewältigen. »Das Nöthige über Melodiebildung« soll er ebenfalls erhalten; nach unseren Erfahrungen kann in dieser Hinsicht aber gar keine Nöthigung bestehen, denn er hat für Melodiebildung so wenig Bedürfniss oder natürliche Gabe wie für die meisten übrigen Dinge, mit denen er hier beschäftigt werden soll.

Die Biographien sollen behandeln: »Guido von Arezzo, Johann de Muris, du Fay, Ockenheim, Orlandus, Palestrina, Winter, Herold, Boieldieu, C. M. v. Weber, Rossini, Auber, Meyerbeer, Mendelssohn, Schumann u. A. Historisches mit Rücksicht auf den Unterricht in der deutschen Geschichte.« Wir haben den Verfasser hier wieder wörtlich citirt, um das mit bewundernswerther Einsicht von ihm in seinen eigenen Worten geniessen zu lassen. Es soll uns Niemand vorwerfen, dass wir an unserm Theile nicht mit allem Eifer bestrebt sind, der Musik und Allen, die ihr dienen, eine möglichst vortheilhafte Stellung und die allgemeinste Anerkennung zu verschaffen; aber an Orten, wo man dies nicht behaupten kann, muss man sich fern halten; und in Quarta haben Winter, Herold, Auber und andere moderne Lichter ebenso viel zu thun, wie Johannes de Muris und Ockenheim.

Klasse III. »Schluss der Intervallenlehre. Kenntniss aller gebräuchlichen Dur- und Moll-Leitern; andere Accorde. Akustisches; allgemeine musikalische, dynamische Bezeichnungen. Verzierungen. Grössere dreistimmige Gesänge.«

Dies also für Tertia. Im Einzelnen ausgeführt ergiebt es eine stattliche musikalische Gelehrsamkeit. Der Schüler hat nun bereits grosse Berge hinter sich. Auf welche Weise er hinüber gekommen ist und wie er es anfangen würde, wenn man ihm aufgeben wollte, den Weg allein zurück zu finden, wollen wir nicht fragen, denn hierüber wird Niemand in Zweifel sein; der Verfasser vielleicht ausgenommen. Im Gesange kommen jetzt »zweckmässige Etüden deutscher, italienischer und französischer Meister« zum Vorschein, also nicht als die grösste Zahl unserer namhaften Gesanglehrer aufweisen kann. Ihm, oder Mordent, Doppelvorschlag, Nachschlag, Doppelnachschlag, Doppelschlag, der Triller.« Das alles soll von Tertianern geübt werden? wird vielleicht der erstaunte Leser fragen. Wir wissen es nicht. Es steht hier in der Form von Uebungsangaben. Vielleicht ist's aber auch nur theoretisch, vielleicht bringt der Gesanglehrer einige gedruckte Hefte in Triole verschiedener Sprachen mit, zeigt sie vor und sagt: Das sind deutsche Etüden — dies hier sind italienische — und da seht ihr französische. Vielleicht fügt er zur Erklärung hinzu: Wenn die Etüden gut sind, so sind sie alle gleich, und besteht der Unterschied blos darin, dass Musikverleger in den verschiedenen Ländern bei diesen Etüdenen Geld verdienen. So denn der Triller! Wir haben grosse mächtige Oratorien von berühmten Solisten ausführen hören und am ganzen Abend nicht einen einzigen Triller vernommen; und nun sollen sämmtliche Tertianerklassen des deutschen Reiches aus diese Blinste vorarbeiten! Oder sollte der Herr Gesanglehrer darauf verzichten, nur einen sein Bocktrillerchen zu produciren und sich mit der theoretischen Erklärung nebst Anmalung der Figuren an die Tafel begnügen, so schlagen wir vor, wenn doch einmal die Zeit vertrödelt werden soll, sie denn lieber zum Spazierengehen herzugeben.

Der nunmehr einsetzende historische Unterricht schildert nun bereits stark in das Aesthetische. Indem hier erklärt werden die »Unterschiede der Bühnen-, Kammer-, Concert-, Salon-, Dom-, Militair- und Tanzmusik. Biographisches: auszugsweise die neueren Liedercomponisten. Historisches: die Musik der vorchristlichen Zeit.« Der Tertianer weiss nun hiermit wieder mehr, als die meisten anderen Menschen, gelehrte und ungelehrte, musikalische und nichtmusikalische. Aber es hat keine Noth, er wird nicht mehr davon erfahren, als die Übrigen. Von der »Musik der vorchristlichen Zeit« wird er sich genau das vorstellen, was alle Andern, die es lesen, sehen; und »die neueren Liedercomponisten« kümmern ihn so wenig, dass es sündlich wäre, seine Zeit damit zu verthun. Ueber die Unterschiede der verschiedenen aufgezählten Musikarten wollen wir kein Wort verlieren. Wie viel Unklarheit und Meinungsverschiedenheit waltet hierüber noch unter den eigentlichen Musikern, und wie leicht würde es einem befähigten Kopfe sein, alle begrifflichen Scheidewände, welche man aufgerichtet hat, wieder über den Haufen zu werfen! Was soll nun der arme Tertianer, oder überhaupt ein Schüler, mit solchen Unterschieden? Er kann sich mit dem, was die blossen Namen sagen, nur so nicht begnügen, weil die Erwachsenen um ihn her auch nicht klüger sind; und diese Namen lernt er entweder zugleich mit den Sachen kennen, also auf die natürlichste Weise, oder er lernt sie nicht kennen, und in beiden Fällen ist es um das, was die allgemeine Schulbildung an ihm bewirken soll, gleich gut bestellt. Wir sprechen nicht dagegen, dass der Lehrer gelegentlich auf Fragen eingeht, welche von den verhalten Neigungen schüchtern gestellt werden. Solche Fragen, meistens Nachwehen einer unverfänglichen häuslichen Unterhaltung, sind unberechenbar und können dem Lehrer zu wenigen Bemerkungen auch entweder ganz abgesehen oder. Er kann auf diese Weise alle Hörsäle und Wissenschaften durchkosten, und als Singlehrer kann er alles an den Mann bringen, was er über die Theorie und Aesthetik der Musik in Erfahrung gebracht hat und namentlich auch alles, was er über die Geschichte dieser Kunst sich hat aufbürden lassen; aber zu einem Lehrplan mag man dieses nicht ausspinnen wollen, in eine regelrechte Methode es nicht einzwängen. Darum bitten wir ganz ernstlich: Curiose Bemerkungen erfrischen den Geist, wenn sie auch noch so fernliegende oder den Hörern unbekannte Dinge behandeln; aber etwas als regelmässigen Unterricht vorführen, was nicht im natürlichen Horizont der Schüler

liegt, wirkt auf den Geist abstumpfend. Das ist der grosse Unterschied, und der Grund weshalb wir hier gegen alles, was Methode heisst, Protest erheben.

(Schluss folgt.)

Richard Wagner und die moderne Theorie der Musik.

(Fortsetzung.)

Ueber die riesenhafte Combination von vier Opern im grössten Umfange, welche im August 1876 in Bayreuth unter dem Titel »Der Ring der Nibelungen« zur Aufführung kamen, können wir uns hier im Detail zu sprechen nicht erlauben; die blosse Beschreibung des Planes und Arrangements derselben würde mehr Raum einnehmen, als wir uns gestatten dürfen, und unsere jetzige Aufgabe ist mehr die Würdigung der Principien als eine Kritik des Details. Die Intriguen, welche sich hauptsächlich um die Erwerbung des magischen, seinem Besitzer ausserordentliche Kräfte verleihenden Ringes durch eine oder die andere der handelnden Personen dreht, ist ohne Zweifel allen unseren Lesern bekannt, die für den Gegenstand in Folge der in den grösseren Tagesblättern zur Zeit der ersten Proben in Bayreuth früher erschienenen detaillirten Beschreibungen Interesse gefasst haben. Im Allgemeinen betrachtet müssen wir bemerken, dass der Stil wenigstens der beiden ersten Gruppen der Tetralogie in Hinsicht auf musikalische Form weit weniger fortschrittlich ist als der des Tristan. Wir finden in den meisten Theilen klarere Umrisse, in vielen Musikstücken, insbesondere bei denjenigen der geringeren Wesen (Charaktere können wir nicht sagen) unter den dramatis personae einen bestimmten und sogar durchgängig markirten Rhythmus. In der That, wir könnten uns wohl denken, dass das »Rheingold«, das erste Werk, welches das Vorspiel zum Ganzen bildet, in England eine mehr populäre Oper auf einer für Zauberstücke mit Maschinerien eingerichteten Bühne werden könnte. Die Eröffnungs-Scene mit den drei umher schwimmenden Rheintöchtern, welche einander scherzend von Fels zu Fels verfolgen, während das Orchester unablässig eine strömende und wellenförmige Begleitung fortführt, ist offenbar ein so wirksames Stück, wie man es nur wünschen kann.

Indem wir die Partitur durchblättern, gewinnen wir wenigstens, wenn wir sie nicht schon besitzen, eine Idee von Wagner's Stärke und Originalität als malerischem Orchester-Coloristen. Nach Nibelheim hinabsteigend, wo Alberich, der Nibelungen-Zwerg und bezaubert durch den Ring, pro tempore über den elenden Mime gebietet und ihn zur Arbeit in seinem Dienste zwingt, entsetzen wir uns beinahe über den Realität des Effects, der von achtzehn grösseren und kleineren Ambossen hinter der Scene bewirkt wird, welche in ihrer Verbindung mit ununterbrochenen Gehämmer und rapidem Klirren gleichzeitig mit einer charakteristischen Musik des Orchesters sich hören lassen und uns an die schauerlichen und regelmässigen Schläge erinnern, welche in dem »Hause der Sorge« an Sir Studentens Ohr drangen; dann im entsprechenden Gegensatze ist die letzte Scene im »Rheingold«, wo die Götter in wiedergewonnener Jugend unter der fortwährend glitzernden Begleitung der Violinen in achtstimmigem Tremolo und unter dem schimmernden Arpeggio der Harfen in ihre Wohnungen einziehen, eine Scene von ebenso unwiderstehlicher als brillanter Wirkung. Als weitere Glanzpunkte sind zu nennen: der träumerische Effect auf der tiefen Saite der Violoncells und die leisen Tremoloschläge, während Siegmund in der ersten Scene der »Walküre« bei dem erlöschenden Feuer in Schlummer sinkt und der Wechsel, wenn der Luftstrom die Thüre aufstösst, das helle Mondlicht hereindringt, und die Harfenklänge im Orchester sympathisch dazu stimmen; das über die Partitur ausgebreitete Düster, indem Brünhilde zu Siegmund als Todesbote kommt; die abwechselnden gllissandos und fackelnden Passagen der Saiten- und Blas-Instrumente, welche wie ein Geitschner in musikalischer Form die Spiele der Walküren begleiten, sowie der reiche und brillante Effect in der letzten Scene derselben Oper, wenn das um Brunhildens Ruheplatz brennende magische Feuer bei den Klängen der Musik glüht und knistert. Der letzte ist vielleicht einer der besten Beweise von Wagner's Kunst in Verwendung der Musik zur Verstärkung der Bühnenwirkung und Situation. Das blosse Brennen des Feuers auf der Bühne, obwohl der Zuschauer von seinem magischen und für die Heldin sehr wesentlichen Einflusse in Kenntniss gesetzt ist, würde geringe Wirkung hervorbringen; aber die begleitende Musik verstärkt wie eine prophetische Kundgebung den Umstand.

Andererseits kann man aber bei der Durchsicht dieser Partitur nur betroffen sein über das hier wie auch in »Lohengrin« obwaltende, zuweilen geradezu abgeschmackte Missverhältniss zwischen dem Orchestereffect einerseits und dem Gedicht und der Handlung andererseits. Der Sturm des ganzen Orchesters mit der neben beigefügten Wucht von mehr Blechinstrumenten, als wir in der Eile zu zählen im Stande sind, um mit einem überstarken Fortissimo ein Wort oder eine Geste zu betonen, die einer solchen schauderhaften Emphase völlig unwerth zu sein scheinen, erregt zeitweise über die Unverhältnissmässigkeit zwischen Ursache und Wirkung beinahe ein Lächeln. Diese Partituren haben keineswegs nothwendig eine grossartige Musik zur Folge. Meyerbeer hat weder Gluck in den Schatten gestellt, noch hat Spontini Mozart überholt. Wir können uns nicht gegen die Ueberzeugung verschliessen, dass wir in Wagner's Partituren auf eine fortwährende Zuhülfenahme von gewissen Effectmitteln stossen, die in solcher Ausdehnung stets wiederkehrend zur Manierirtheit führen. Eines derselben, nämlich die unablässige Wiederholung einer besonderen Orchester-Phrase oder Figur, bis sie mechanisch das Ohr im Sturm einnimmt, scheint uns kaum mehr als ein auf die physische Empfänglichkeit des Zuhörers abzielender Kniff, und zwar, wie ihn Herr Wagner öfters anwendet, ein sehr wohlfeiler Kniff*) zu sein. Aber eine weit stärkere Zumuthung an unsere Nachsicht liegt in dem unerträglichen Begriffe kindischen Wesens vieler Wagner'schen Gruppen, welche zur Absicht das eigenthümlich naive Element des germanischen Geistes illustriren, dessen Vorhandensein selbst bei Goethe bis zu einem gewissen Grade vielleicht eine nationale Schwäche dieses sonst so kosmopolitischen Genies darstellt. Als vor ein paar Jahren »Lohengrin« in London aufgeführt wurde, haben sich manche von uns wohl noch viele andere darüber verwundert gefragt, ob es wohl auch noch in einem andern Lande als in Deutschland möglich gewesen wäre, ein derartig extravagantes Zauberstück zum Gegenstande einer so feierlichen und ungeheuerlichen Moral-Predigt zu machen, wie hier geschehen ist, um die Moral der Oper zu zeigen. Die Sache liegt keineswegs besser, indem wir zum »Ring der Nibelungen« kommen, und

---

*) Wir waren Zeugen einer sehr unterhaltenden Exemplification, bei Gelegenheit unseres ersten Bekanntwerdens mit der Tannhäuser-Ouvertüre in einem stark besuchten Concerte, als der weniger anständige Theil der Zuhörerschaft die wiederholten Violin-Passagen bei der Steigerung so unregelmässig fand, dass er seine Gefühle nicht bis zum Ende der Ouvertüre zurückhalten konnte, sondern deren letzter Theil unter einem Crescendo von Hurrahs stark gespielt werden musste. Wagner's Parteigänger ist übrigens dieses Zeichen von populärem Effecte nur willkommen, wie wenig er möglicherweise auch behaupten wollen, dass diese Art von Huldigung gewöhnlich nur den höchsten und geistreichsten Kunstleistungen gespendet werde.

wenn wir die Stelle betrachten, wo Fricka, die Juno der Sage, ihren schlafenden Gatten bei Tagesanbruch mit den Worten rüttelt: »Wach' auf! Mann!« und ruhe dich«, oder wenn Alberich sich zuerst in eine Schlange und dann in einen Frosch verwandelt, wobei sein Wandel in dem einen Falle wie sein Hüpfen in dem andern von der vollen Musik grotesk illustrirt wird; wenn wir sehen, wie von Seite zu Seite die Partitur nur die Begleitung zu den Bewegungen von Geschöpfen liefert, deren Sprechbestrebungen sich kaum über »Heia«, »Weiaha« oder »Ho jo-to-ho« erstrecken; wenn wir von den besonderen Vorrichtungen hören, mittels deren der Bühne nach Belieben mit mancherlei gefärbtem Nebel erfüllt wird, oder wenn wir die Bühnen-Direction an der Scene des Gefechts zwischen dem Helden und Fafner in Gestalt eines Drachen im »Siegfried« lesen: »Die Maschinen, welche den Drachen vorstellt, wird während des Gefechts etwas mehr in den Vordergrund gebracht bis zu dem Punkte, wo sich eine enge Versenkung öffnet, aus welcher der Darsteller der Rolle des Fafner durch ein Sprachrohr singt« — so mag man uns wohl verzeihen, wenn uns die Behauptung von »dem höchsten und ausgezeichnetsten Schönen, das der menschliche Geist verehren kann«, etwas seltsam vorkommt, oder wenn wir darüber in billigem Zweifel sind, ob die Musik dadurch in ihr höchstes gebiet gar Gebiet erhoben wird, dass sie sich mit dem gewöhnlichen Treiben einer Fastnachts-Pantomime associirt. Solche Bühnen-Decorateure fordern den Sarkasmus Pope's heraus:

»Snappen, Ritter und Rosse,
Kommt all' auf die Bühne,
Ein solch Gedräng' die Bühne kaum mehr fasst,
Most man neue oder spielt im Freien.«

Allein Wagner kennt nicht blos als Schöpfer eines neuen Musik-Dramas so sein. Seine Theorie geht viel weiter, als diese eine Form der musikalischen Production auf eine neue Grundlage zu stellen. Sein Satz behauptet nichts geringeres, als dass die rein instrumentale Musik praktisch todt ist, dass sie ihre Bahn durchlaufen und alles gesagt hat, was sie sagen konnte, dass sie gewogen und zu leicht befunden wurde, dass die höchste Mission sowie das wahre Ziel und Object der Musik nur dann als verwirklicht erscheint, wenn sie die Erklärerin der Poesie wird, und dass dies der Höhepunkt ist, dem die Musik stets zustrebte, wobei Beethoven, der grosse Dichter der Instrumental-Musik, als der Inaugurator dieser neuen Aera proclamirt wird. Auf welchem Princip sich diese Behauptung stützt, werden wir durch ein oder zwei kurze Citate aus Herrn Hüffers oben erwähnter Abhandlung anschaulich machen. In der Vorrede zur »Musik der Zukunft« finden wir die Bemerkung, dass die ersten drei Sätze von Beethoven's neunter Symphonie als der Triumph der absoluten Musik bezeichnet werden können, dass

»wir aber selbst ungeachtet des Glanzes ihrer künstlerischen Vollendung in unbestimmter, aber doch nicht weniger sicherer Weise den Mangel eines Etwas gewahr werden, das unausgesprochen bleibt; und indem Beethoven diesen Mangel als in der Natur der Musik selbst begründet erkannte und in den letzten Satz der Dur-moll-Symphonie das menschliche Wort als die feste Grundlage seines hochgehenden Strebens einführte, ist er gleichzeitig in eine neue Periode seiner Kunst eingetreten.«

Und in demselben Werke finden wir Nachstehendes, was wir aus einer neuen Dissertation über die Nichtigkeit der absoluten Musik ausheben:

»Er [Beethoven] war der erste, der die unbestimmten Gefühle, welche das einzige waren, das die Musik bisher ausgedrückt hatte, zu bestimmten klarer verständlichen Ideen verdichtete. Er bringt sogar den Gesang der Vögel, den Donner und das Murmeln des Baches nur unser Ohr nicht als eine Nachbildung der Natur, sondern gleichzeitig als Ausdruck wie als Verkörperung der Empfindungen, welche durch sie erweckt werden: »mehr Ausdruck als Malerei«, wie er auf das Titel der Pastoral-Symphonie schrieb.

In der That und Stellen in Beethovens letzten Werken, wie ausgedehnte selbständige Recitative, welche nur durch das Vorhandensein irgend einer verborgenen nach Selbstbewusstsein oder wenn man will, nach ihrem Ausdrucke ringenden Idee erklärt werden können. Da diese Idee jeder musikalischen Conception vorhergeht, so müssen sich die Formen der absoluten Musik ihrer harmonischen Ausbreitung unterordnen, und auf diesem Wege wurde der Bann ihrer unbeschränkten Herrschaft für immer gebrochen. Beethoven ist es hierauch gewesen, der die wahren Beziehungen der beiden Künste, die fernerhin untrennbar geworden sind, wieder herstellte.«

Bemerkenswerth genug ist diese Offenheit, mit der eine Theorie, die alle anerkannten Grundlagen der Kunst über den Haufen wirft und den Werth von beinahe sämmtlichen Beiträgen Beethovens zu derselben unendlich herabmindert, wie eine Pyramide auf ihre Spitze, und auf einen Satz einer von seinen Symphonien nebst einigen zufälligen Stellen in seinen Werken gestellt wird. Aber was ist durch das alles gewonnen? Was die Behauptung anbelangt, die Existenz des Chor-Finales der neunten Symphonie beweise, dass Beethoven die Idee der reinen Instrumentalmusik aufgegeben habe, so lässt sich mit mehr Wahrscheinlichkeit sagen, dass gerade der Umstand, dass er einmal dieses Hülfsmittel angewendet hat, die stärkste Präsumtion dafür liefert, dass er nicht mehr darauf zurückkommen würde. Der unerschöpfliche Reichthum und Gehalt von Beethovens Genius ist nur dem Shakespeares vergleichbar. Er wiederholte sich niemals weder in grossen Dingen noch in kleinen [ausgenommen durch absichtlich wiederholte Bearbeitung eines Lieblingsthemas in einer neuen Form, wie jenes in dem Finale der »Eroica«], auch liegt nicht der Schein eines Wahrscheinlichkeitsbeweises dafür vor, dass die »zehnte Symphonie«, wenn ihm sie zu schreiben das Leben gegönnt gewesen wäre, nicht wie die ersten acht ein rein instrumentales Werk geworden sein würde. Wäre er unmittelbar nach der Composition der Pastoral-Symphonie gestorben, so hätte man ebenso gut behaupten können, er habe dem, was man die Programmmusik nennt, als dem wahren Endziele der Kunst sich zugewendet; allein seine beiden nächsten Symphonien (deren erste ein viel grösseres und tiefsinnigeres Werk als die Pastoral-Symphonie ist) enthalten keine Anmerkung, keinen Wink oder Commentar irgend welcher Art. Gegen die Mitte seiner Laufbahn schrieb er eine Pianoforte-Phantasie mit Chor, war jedoch so weit davon entfernt, sich später auf diese Form zu beschränken, dass er sogar niemals mehr zu ihr zurückkehrte, obwohl sein ausgeführtestes Pianofortewerk viel später geschrieben ist. Die Einführung und die recitativischen Stellen in seinen Instrumentalwerken ist nur das wiederumgetreten einer Derselben und keineswegs verschwindend im Verhältnisse zu der Masse seiner Compositionen: wir finden sie ebenso wohl in seinen früheren wie auch in seinen letzten Werken, z. B. in der D-moll-Sonate, und sie sind dort keineswegs neu. Der langsame Satz in einem der schönsten Quartette von Haydn besteht ganz aus einem Recitativ im Gesangs- und dramatischen Stile für die Violine, und wenn wir Herr Hüffer beschliessen will, so etwas so Abgewürdigtes, wie er das Pianofortewerk von Mozart einen Esel zuwenden, so wird er zu den Variationen über Gretry's alte Arie: Une fièvre brûlante, welche überrascht entdecken, an was bedeutende Cammercompositionen betrachtet würden, eine ganze Seite finden, in eben so leidenschaftlichem Stil finden, wie jenes in Beethovens Sonate Op. 111.

Doch man verlangt von uns, dass wir diese Zufälligkeiten als etwas Wesentliches betrachten, weil sie in die Theorie von Wagners Schülern passen, während die Thatsache ignorirt wird, dass Beethovens allerletzte Pianoforte-Sonate mit einem Satze von ebenso brillant als symmetrisch durchgeführten Variationen schliesst, mit einer Musik bloss um der Musik willen, was irgend etwas der Mozart (oder auch Bach) jemals schrieb. Ebenso wenig kann man gesunde und ruhige Kritik jene Ansicht gelten lassen, welche das Finale der Chor-Symphonie als den Gipfel und die Krone des Werks des Componisten hinstellt. Das Thema, welches dem ersten Verse der Schiller'schen Ode untergelegt ist, ist vortrefflich und der ganze Satz voll der grossartigsten Eingebungen des Genies; allein wenn ein Kunstwerk sowohl nach seiner Vollendung in der Form als nach der Grösse seiner Idee beurtheilt werden muss, wie es schliesslich jedenfalls geschehen soll, so ist dieses Finale eher als eine colossale Skizze, denn als ein vollendetes Gemälde zu betrachten — ausgedehnt und herrlich in der Perspective, aber schwankend in den Umrissen, unsicher in der Composition, zugleich in der Vollendung zusammengehalten mit manchen früheren Werken des Autors. Es ist ein landläufiger Trugschluss, anzunehmen, dass Beethoven eine Art gewaltigen regellosen Genies gewesen sei, wie sich die französischen Kritiker gewöhnlich Shakespeare vorstellen: überströmend von Geist, aber gleichgültig gegen künstlerische Form und Abrundung. Im Gegentheil, er war in Hinsicht auf Empfindung und Ausführung einer der vollendetsten Künstler, die jemals lebten; die edelsten und detaillirte Durchführung aller seiner schönsten Werke ist eben so merkwürdig als seine pathetische Stärke. Aber diese Eigenschaften werden ignorirt und eine oberflächliche Missdeutung der Ziele seines Genies in den Vordergrund gestellt, weil die Anhänger Wagners entschlossen sind, der Welt weiss zu machen, dass Wagner ein Beethoven sei, zu welchem Zwecke sie sich alle Mühe geben, zu beweisen, dass Beethoven nur ein Wagner gewesen.

(Schluss folgt.)

Aufführungen neuer Opern in Paris im Frühjahre 1877.

Cinq-Mars von Herrn *Gounod*; *der König von Lahore* von Herrn *Massenet*.

(Nach dem Französischen des Herrn De la Rouge sels.)

(Fortsetzung.)

Herr Massenet kennt sein Orchester von Grund aus; er bedient sich desselben, um uns zu blenden und in so bewunderungswürdiger Weise, dass diese ganze Virtuosität darauf hinausläuft, am Ende uns abzustumpfen und zu entnerven. Wie jene Römer bei dem Abendessen des Heliogabal durch einen Schnee von Rosenblättern erstickt worden, so gehen wir in einem Regen von schimmernden Klangwirkungen zu Grunde. Ich frage mich, wo dieses Raffinement im Ausdrucke aufhören soll, dieses Pikante, Preciöse, Liebliche, welches wir für eine Kunst der Renaissance halten, das aber eigentlich schon Rococo sein könnte. Die Kunst zu componiren, verstehen wir nun wohl, macht noch keineswegs die ganze Musik aus, so wenig als die Kunst Verse zu machen die Poesie. Alle Geheimnisse der Form, der Rhythmus, die Farbe sind Gemeingut geworden, auch sie verrichten nun mit grösserer Leichtigkeit schwierige Geschäfte; niemals wurde die Technik weiter getrieben, und niemals gab es weniger Componisten, weniger Dichter, weniger Maler in der hohen und souveränen Bedeutung des Wortes, wie es auf Persönlichkeiten als Lamartine oder Victor Hugo, Delacroix oder Ingres, Boieldieu oder Herold anzuwenden ist. Man wird bemerken, dass ich hier nur von Franzosen spreche und dabei fällt mir eben ein sehr bezeichnendes Geschichtchen ein, das ich vom Componisten des Sommers gehört habe. Es handelte sich nicht um ein Sonett, sondern um eine Fuge ohne Fehler, ein ebenfalls nicht minder seltenes Object.

Die Fuge in der Musik
Ist ein sehr schweres Stück

sagte Regnard, und dieses ungemein gelehrte Stück, worüber der Director des Conservatoriums sich sehr verwunderte, rührte von einem 15jährigen Burschchen her. Auber liess den Mozart en herbe zu sich rufen, und als ihn Halévy vorstellte, ermunterte der berühmte Greis den Kleinen, fügte jedoch ihm auf die Achsel klopfend hinzu: »Brav, mein Sohn, ich gratulire dir, unter der Bedingung, dass du nur nun einen Gassenhauer daraus machst! Einen Gassenhauer! Das ist es gerade, woran wir am wenigsten denken, Schwachköpfe, die wir sind, die wir blos uns mit der Form beschäftigen. Aber wie steht es dagegen mit der Inspiration, was wird aus ihr bei diesem leidenden und kindischen Spiele mit Sylben, Klangwirkungen, Werthen, was wird aus dem grossartigen lyrischen und dramatischen Hauche? Und doch ohne ein kein Genie! Was bringt uns jene göttliche Unbewusstheit eines Raphael, eines La Fontaine, eines Mozart wieder? Da höre ich die Jungen rufen: Also wollt ihr uns zu den Fährten der Unwissenheit und in das glückselige Reich der Cadenz und der Guitarren zurückdrängen? Muss ich vielleicht erklären, was der letzte Ausdruck bedeutet? Guitarren nennt jene Schule alles, was einer Melodie ähnlich sieht: Tolcheespote, Costa diva, sind Guitarren; die katholische Ehe, der Barbier, die weisse Dame, Pré aux Clercs, Rigoletto sind lauter Guitarren! Dasjenige nicht wollen, was man nicht hat und nicht haben kann, ist eine leider sehr alte Praxis. Wenn sie die Füchse nicht schon erfunden hätten, so würden sie ebenso gut das Princip der Melodie zum Principe erhoben haben. Was giebt es Bequemeres als die Trauben für sauer zu erklären, wenn man sie nicht erlangen kann?

»Das Ohr ist ein Schaf« sagt Goethe, »es erträgt alles«; es scheint, dass dieser Satz ein Körnchen Wahrheit enthält, nachdem eine Oper wie der König von Lahore dazu bewegen vier Stunden hindurch angehört zu werden. Symphonie und immer wieder Symphonie! Es giebt Augenblicke, wo man glauben möchte, es gelte eine Wette, indem die einmal angefangene Instrumentalmusik mit solcher Hartnäckigkeit festgehalten wird. Dieser Lärm zieht Formen dieses kaleidoskopische Tongefunkel blendet uns nachgerade, zuletzt aber bemächtigt sich unser die Langeweile, und wir fragen uns, ob nicht die Rückkehr zu Rokoko ein Fortschritt wäre! Das Orchester Richard Wagners soll das Drama erläutern, wenigstens versichert man uns dies, wohl erfahren seine Schwächen in ein System zu bringen, ohne der Autor von Tristan und Isolde und Rheingold für ein seine Doctrin zum Vorwand; aber das Orchester Massenets erläutert nichts und gehorcht nur der Phantasie des Gaukelspielers. Illumination auf der ganzen Linie, Raketen, Sonnen, bengalisches Feuer, chromatische und phrygische Glasperlen haben wir bis zum Erblassen, bis zum Schwindeligwerden. Mit der sehr bewegten, sehr sonoren Ouvertüre beginnt das Fest; der Autor findet Mittel, den perfecten Ensemble-Accord mit dem Adur-Accord zusammen zu schweissen, eine grässliche Verbindung, die man selbst durch eine zwingende Idee veranlasst kaum ertragen würde, die aber hier nothwendig, wie eine Vergnügen aufgesucht wird. Derselbe Missbrauch der Klangwirkungen findet sich in dem Introductions-Chore, im Finale, überall Gesuchtes, Gefärbtes und Complicirtes, wie es sich selbst bei Verdi die Ein-

gewählter nicht gefallen lassen würden Indessen erblüht doch im Herzen des ersten dieser eine reizende Blume wir sprechen von der Erzählung der schönen Sita

An einem Festtage Abend war
ich betend hier, da hör' ich Schritte
Ein junger edler Mann naht dem Altar

Und dann was soll man von dem dramatischen Thema der Dichtung denken? muss man nicht sich wundern über dieses [illegible] hervorgeg[illegible] Mergel[illegible] der guten alten italien schen Libretti? Ueber diesen jungen und kühnen Mann der sich jeden Abend wenn das Angelus ertönt und wenn die Stimme seiner Geliebten ihm durch Gesang ein Zeichen giebt, in Indra's Tempel schleicht diesen schönen Jungen der ebenso gut ein als Mamamouchi [illegible] Coral [illegible] vom Sohn des grossen Königs sein könnte von dem man nicht weiss ob er nicht zufällig Ludwig XIV in Person ist der eben dem frommen und zärtlichen Sohn der Karmeliterin von Chaillot folgt? Wenn auch der Musik bei dieser Gelegenheit so wie bei vielen anderen absolut der Ernst mangelt die Musik spasst nicht aber dennoch sehen wir, welche Macht die Melodie besitzt, ein Körnchen von ihrem Weihrauch ist hinreichend die ganze Atmosphäre umzuwandeln und vor ihretwegen allein finden die eingewurzelten Gegner Gnade vor dem Publikum Es geht sehr einfach bis zu die Erzählung Sita's im ersten Acte des König von Lahore mit drei Noten wird sie zu Stande gebracht und dieses Stückchen zwischen und [illegible] Chorals besiegt für einen Augenblick die Gleichgültigkeit gegen welche alle Stürme und Blendwerke des Orchesters vergeblich ankämpfen. — Im zweiten Acte mehren sich die Episoden die Scene der Soldaten welche Schach spielen während die persischen Sclaven auf der hinteren Bühne tanzen, ist ein artiges Operngemälde wozu Delibes die Musik geschrieben haben könnte das hierauf folgende Stück für zwei Frauenstimmen athmet jene Träumerei und das beschauliche Sein, die wir in der Hymne an die Nacht im letzten Acte der Trojaner von Berlioz so behaglich schlürfen Uebrigens kommt diese beschauliche Note so oft sie kommt ohne dass man sie verlangt, und [illegible] sehr angelegen dort wo nur der dramatische Accent angezeigt ist Das grosse Duett zwischen Alim und Sita anbelangend so ist dies was ein Deutscher Capellmeistermusik nennen würde, es ist weder theatralisch noch Inspiration darin zu finden es macht nach allem [illegible] auf alles und trifft nichts

Der dritte Act eröffnet vor unseren Augen das Paradies von Indra er ist ein Lichteffect Das Ballet drängt sich dem Drama vor und der Choregraph führt dem Musiker der sich nur durch die Macht des Rhythmus geltend machen kann, die Hand Mag man auch die Sonorität der Instrumentalmassen preisen und die Melodie — die Guitaren — vorziehen es ist doch etwas anderes erforderlich als Dissonanzen und Convulsionen des Orchesters, um eine Phalanx von Tänzerinnen in Bewegung zu setzen Parbleu! der Rhythmus lässt sich blicken und er triumphirt Es ist als ob durch den Zauberbecher augenblicklich jener Durst nach Symmetrie gestillt würde der uns verzehrt niemals trat auch das Glänzen der heiligen Schrift von dem darstellenden Brahma lebendiger vor unseren Geist Den Motiv gilt was es gilt sei es aus ein Walzer, das in Coppelia figuriren könnte oder auch hier ein Fragment aus Moll ohne den Leitton was, wie jeder weiss, genügt um den orientalischen Charakter einer Melodie zu bewirken Man erzählt uns das komme aus dem Lande der Elephanten und Bajaderen, man könnte mir auch sagen, dass es von Gurgivat komme was ich ebenso wenig widersprechen würde da die Formel zu den bekanntesten gehört und eine solche Art von Nationalmelodien überall auf Bestellung gemacht werden kann Indessen muss ich doch den brillanten Schwung der Durchführung loben Welch wunderbare Gabe ist die Sonorität wie alle diese Arbeiten sich mit Leichtigkeit, Eleganz und Kraft auf- und abschwingen! Bemerken wir im zweiten Pas des Divertissements die so eigenthümliche so amüsante Verwendung der Saxophone mit Sordinen Selbst wenn man gegen diesen Kunstgriff ankämpft, wenn man ihn wegen seiner sentimentalischen gezwungenen Tendenzen angreift so kann man doch nicht umhin die Farbentöne und Reize zu bemerken welche er der Zeichnung einer Oper ertheilt. Diese vibrirenden Ausstrahlungen denen sie alle Regenbogenfarben getrieben und bis ins Unendliche einander folgenden Schallwellen verschaffen uns auf Augenblicke die Illusion von sprühenden elektrischen Lichtern die aus den lebendigen Quellen des Orchesters hervorbrechen

Granada hat seine Alhambra aber der vierte Act des König von Lahore hat sein Adagio in D-moll Wenn man sehen will was für ein gutes und harmloses Geschöpf die Melodie ist und wie sie sich in ihren wildfremden Verlängerungen rächt so höre man nur dieses Stück von Herrn Lasalle gesungen An der Erfindung ist wenig aber dieses sanft bewegte Cantabile dieses Spianato voll italienischer Wärme so weich und insbesondere so melodisch, überwältigt das Publikum das jeden Abend nach dessen stürmischem Anhören die Wiederholung verlangt Jedoch hier eine Frage ist dieser Pathos ungeeignet oder nach mehr nur entfernt für den Charakter des Scindia und ist das nicht, wie Shakespeare sagt, Caviar für den Pöbel? Ich lege diesen Einwand den Männern der Schule vor, welche ihn erörtern mögen wie sie können In der That keine dieser Personen hat eine für eigenthümliche Existenz keine giebt sich den Anschein zu glauben »dass sich das wirklich zugetragen« Wir hören die Tonsprache vom Bariton auf den Tenor übergeben eine Bass auf den Sopran ja ich möchte sagen von der Violine auf die Clarinette und von der Flöte auf das Saxophon mit lauter schwankenden unbestimmten wahrhaften Accenten einer Symphonie niemals singen die Leute ihrem Charakter gemäss das wilde Thier girrt wie eine Taube die Taube kreischt wie ein Adler Während der ganzen fünf Acte ist es nur Herr Massenet der sich selbst singt und träumerisch Combinationen von Accorden an sich vorüber ziehen lässt welche er verschiedenen Costümen zu kleiden und mit den Namen Sita Alim Scindia Kaled und Timur zu unterschreiben beliebt Sehr bemerkenswerth in seiner Rolle sowohl als Sänger wie auch als Tragöde singt Herr Lasalle sein Arioso mit Virtuosität Sicherheit der Intonation Fülle ohne Uebertreibung, Ausdruck und Reiz — alles das findet sich bei ihm Seine Art eine Nachtheile des Taktes auf der hohen Note zu verweilen ist ein Unfug aber sehr verführerisch Die Stimme des Herrn Salomon muss erst Sol gewesen sein es zu unterrichten wissen, ist eine von Tag zu Tag seltenere Eigenschaft bei sogenannten Tenoren di forza, welche stets den Ton zu forciren und zu schwellen bemüht sind als ob in solchem Falle der materielle Apparat allein hinreichte Jedoch wenn Herr Salomon der Uebrigens die Partie des Alim anständig vorträgt kein Andante zu singen und ich fürchte fast dass dieser Fehler in Folge seiner Gewohnheit so schmählich zu schreien worunter seine Mittellage schon gelitten hat, sich noch steigern wird Prachtvoll als Priesterin von Indra ausgestattet wendet Mlle Josefine ihrer Rolle alle ihre reichen Gaben und einige ihrer Fehler zu sie ist energisch kühn leidenschaftlich in der Steigerung der Stimme zuweilen excessiv und mit schlechten Gewohnheiten hinsichtlich der Prosodie ausgestattet welche wohl die Zeit reformiren wird

(Schluss folgt.)

ANZEIGER.

Verleger J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig
Expedition Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction Bergedorf bei Hamburg

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 15. August 1877. Nr. 33. XII. Jahrgang.

Inhalt: Gesangunterricht auf höheren Schulen. (Schluss.) — Richard Wagner und die moderne Theorie der Musik. (Schluss.) — Aufführungen neuer Opern zu Paris im Frühjahre 1877. Cinq-Mars von Herrn Gounod; der König von Lahore von Herrn Massenet. (Schluss.) — Berichte (Wien u. s. w.). — Erklärung. — Anzeiger.

Gesangunterricht auf höheren Schulen.

(Schluss.)

Klasse II und I werden combinirt und haben ein musikalisches Pensum zu absolviren, welches das der vorangehenden Klassen noch bedeutend überstrifft, wie man sehr leicht bemerken kann. Der Verfasser bestimmt dasselbe in diesen Worten: »Wiederholungen. Stimmbildungsübungen. Uebersicht der Accordlehre. Bildung der Stimme. Stimmwerkzeuge. Wesentliches aus der Formenlehre, allgemein musikalische Accentuation, ein-, zwei- und dreistimmige Gesänge, gemischte Chöre, wenn möglich Männerchöre.« Wenn möglich keine Männerchöre, möchten wir bitten. Man wird schon bemerkt haben, dass dieses Programm etwas verkehrt ist. Fast gewinnt es den Anschein, als ob bei aller aufgewendeten Mühe endlich, wenn die obersten Klassen erreicht werden, doch kein rechter Schlussstein bei ihm halten will. Hören wir also zunächst, wie Herr Rudhal sich das Stoff im Einzelnen zurecht legt. Folgendes will er in den vereinigten ersten und zweiten Klassen behandelt wissen:

»Ganze, Gegen-, Seiten- und gemischte, gehende und springende Bewegung der Stimmen; die Noten im Bassschlüssel. Eintheilung des ganzen Tongebietes (etwa 7 Octaven); Dur-, Vor-, Fünf-, Sechs-, Bedeutung der Lage und Umkehrungen der Accorde; die Dreiklänge nach ihren Arten und nach ihrem Leitertone beziffert: a) in Dur I π π IV V π π; b) in Moll π π III$^+$ π V VI vii; Bezifferung der Vierklänge: a) in Dur I^7 II^7 III^7 IV^7 V^7 VI^7 VII^7; b) in Moll I^7 II^7 III^{+7} IV V^7 VI VII^7; Bezifferung des Dominanten-Fünfklangs in Dur und Moll V^9; die alterirten Accorde; verbotene Quinten- und Octavenfortschreitungen; verdeckte Quinten und Octaven; Querstand; die Grade der Verwandtschaft; Sequenzen; Cadenzen; Sopran, Mezzosopran, Alt, Tenor, Bariton, Bass; deren Umfang; die Stimmwerkzeuge: Lungen, Luftröhre, Kehlkopf mit den zwei Paar Stimmbändern, Zunge, Gaumen, Zähne, Lippen, Kehle; Kopf- und Gaumenlaute; Register; Tiefere Erklärung der Benennungen homophone und polyphone Musik; Thema, Variation; Lied- und Instrumentalform; Ouverture, Sonate und Symphonie, deren Unterabtheilungen; Contrapunkt, Canon, Fuge, Arie, Recitativ, Duett, Terzett, Quartett, Chor, Cantate, Recitativ, Cadenz, Cantilene, Oratorium, Oper; absolute und Programmmusik; der Unterschied der musikalischen Schulen und Richtungen; Musikalisch-Aesthetisches; Ueberblick der ganzen Geschichte der Musik.

»Ueben mit portamento, legato und staccato, wie Messa di voce; Vocalisen, Solfeggien. Beachtung richtiger Accentuation der Wörter analog der Accentuirung der Versfüsse in der Prosodie: Trochäus (—◡), Jambus (◡—), Daktylus (—◡◡), Amphibrachys (◡—◡), Anapäst (◡◡—) entsprechend der rhythmischen Anordnung der Motive; musikalischer und declamatorischer Athem; geeignete ein-, zwei- und dreistimmige Gesänge guter Meister; Duette, Terzette aus Oratorien und Opern, möglicherweise auch Sätze für gemischten und Männer-Chor; kleinere Cantaten.«

Das hier vorgeschriebene Pensum ist sicherlich geeignet die Leser zu verblüffen. Der Primaner, nicht nur der gymnasiale sondern auch der mittelschulmässige, hat bei seinem Abgange so ziemlich alles weg, was man der Musik überhaupt zu erfahren hat. Er kennt die verschiedenen Stimmen, ihren Umfang und Charakter, die mannigfaltigen Instrumente und ihren Gebrauch, die Accorde nebst ihrer Bezifferung, Stimmführung nebst Quinten und Octaven, offene wie verdeckte, macht also einige Sprünge in der Composition, wobei ihm die technischen Stilformen des Contrapunkt, Canon, Fuge u. dergl. klar werden. Dass er hierbei zur Einsicht der Unterschiede von homophoner und polyphoner Musik gelangt, versteht sich um so mehr von selbst, weil dieser Unterschied grösstentheils eine moderne Einbildung ist und angesichts der besten Werke der Kunst sehr wenig bedeutet. Die verschiedenen Arten der Composition oder des gesammten Gebiets der musikalischen Formenlehre können ihm nun keine Schwierigkeiten mehr bereiten; er kennt nicht nur die verschiedenen Gestalten, welche durch eine kunstvolle Verbindung von Tönen zu erzeugen sind, sondern auch die Gesammtwerke, welche durch solche Gestaltungen oder sogenannte Musikstücke gebildet werden bis hinauf zu den grössten Werken, wie Oratorien u. s. w., und zu den allgemeinen Unterschieden von Kirchen-, Concert- und Kammermusik. Der Verfasser setzt hier noch hinzu: »Salon-, Haus-, Militair- und Tanzmusik« — hätte wohl die allerdings fehlende Garten- und Schulmusik, letztere um so mehr, weil ihr selbst schon in gelehrten Beschreibungen (z. B. in Becker's Verzeichniss der Musikdrucke des 16. und 17. Jahrhunderts) die Ehre erwiesen ist eine besondere Abtheilung zu bilden, und sodann weil unsern Schulmann sicher Lust gestattet sein muss, sein eigenes Handwerk ... in einer besonderen Rubrik aufzuführen. Dass aber alle diese beiläufigen Abtheilungen mit den vorgenannten Hauptabtheilungen nicht mehr zu thun haben, als etwa die Gartenkunst mit der ... Kunst, versteht sich von selbst. Der Schüler begnügt sich aber nicht einmal mit dieser universellen, bis Seite technisch fast erschöpfenden Kenntniss, er steigt noch höher, in's ästhetische Gebiet, und betrachtet hier »ebenso

lehre und Programmmusik — oder steigt er hierbei nicht hinab, sondern wohl er auf Kaffe seines weisen Lehrers vielleicht hinab zu dem schalen Feuilletongewäsch unserer Zeitungen? Man wird in solchen Gedanken bestärkt durch die unmittelbar folgende Anweisung, nach welcher dem Schüler der Unterschied der musikalischen Schulen und Richtungen klar gemacht werden soll. »Durch die verschiedenen Schulen kommt man in das Innerste der Musik, an den eigentlich treibenden Heerd, die fortbildende Kraft. Wer die Unterschiede solcher Schulen begreift, der hat die Kunst wahrhaft erfasst, denn die Stile und Ausdrucksweisen sind hierin begründet.« Nun ist aber das Beste auch hier zugleich das Schwerste. Mancher aufrichtige Freund und Kenner der Kunst gelangt in seinem ganzen Leben höchstens dahin, einige dieser Schulen näher kennen zu lernen, und wie viele Künstler sind da, die behaupten können weiter gekommen zu sein? Und ein Bewohner der Schulbänke sollte das alles in Bausch und Bogen so wegzulernen können wie eine Reihe Vocabeln? Aber um die »Schulen« wird der Verfasser sich auch weniger abmühen wollen, als um die »Richtungen«, mit deren Hülfe er Kindern das Verständniss zu erschliessen hofft. Nun hört man viel von bestehenden musikalischen Streitigkeiten, die wichtige Frage ist, ob man in Bayreuth war oder nicht war, und was Jener gesagt hat der daher kam, und Dieser erwiderte der zu Hause geblieben ist. Das giebt also schon Stoff in Menge, man muss nur die »Schule« bei Seite lassen und dafür die herbeizu Partei setzen, was bei einer Belehrung auf Grund des von dem Verfasser angegebenen Schema ohne Zweifel auch geschehen wird. Dann kann allerdings kein Zweifel sein, dass dies für Schüler ein ebenso würdiger als bildender Unterricht ist. Sprechen wir nicht weiter darüber! auch nicht über das »Musikalisch-Aesthetische«, welches in seiner Vieldeutigkeit vor jeder bestimmten Meinung gesichert ist und von dem sich nur annehmen lässt, dass es in einer eingeschlagenen »Richtung« irgendwie untergebracht werden wird. Ein »Ueberblick der ganzen Geschichte der Musik« macht den Beschluss der Unterweisung. Und nun ist der Schüler in allen drei Wissenschaften der Musik, den theoretischen, ästhetischen und historischen, complet ausgerüstet, er weiss jetzt schlechterdings alles. Wer dieses kuriose Product nun musikalisch schwätzen hört, der wird erstaunen und gewiss sofort das Gelübde thun, selber niemals wieder ein Wort über diese Kunst zu äussern.

Vergessen wir aber nicht die Kehrseite dieser pädagogischen Prunkmedaille! Auch noch hier in den oberen Klassen, wo doch die musikalische Wissenschaft in grossen Zügen eingeschlürft wird, erhält derselbe Kostgänger von wirklicher Musik nichts weiter als »gemischte ein-, zwei- und dreistimmige Gesänge guter Meister«, was sich wohl passender ausdrucken liesse als »ein- bis dreistimmige Gesänge verschiedenen Charakters von ausgeprägter Melodie und guter Stimmführung«. Das »guten Meister« verstehen sich dann schon von selbst; wir können aber nicht genug betonen, dass der Schüler direct nur mit der Musik etwas zu thun hat, aber nichts mit den Componisten. Der Grund ist doch wohl einleuchtend genug. Denn die Meisterwerke, grosse oder kleine, so wie sie aus den Händen der Componisten hervorgingen, sind auf ganz andere Organe der Ausführung berechnet, und diejenigen Stücke unter ihnen, welche ihrer allgemeinen Popularität wegen für den Schulgebrauch erwünscht sind, mussten zu diesem Zwecke erst besonders hergerichtet werden: arrangirt, vereinfacht, beschnitten, versimpelt, wofür die vorliegende Sammlung des Herrn Kunkel wieder schöne Belege in grosser Menge bietet. Die wirkliche echte Musik der ersten Urheber bekommt der Schüler nicht zu kosten; sein Name sollte daher recht unbefleckt herbeigezogen werden, eine Bemerkung in Klammer »nach Händel« — »nach Mozart« — »nach Weber« u. s. w. wäre das Richtige. Wir sagen es noch einmal: sie selber sind hier nirgends anzutreffen. Ein Beispiel genüge für alle. Nummer 114 im zweiten Heft ist ein zweistimmiger »Triumph-Chor« anfangend mit diesem sonderbaren Deutsch: »Herr der Welt, er [sic!] hat regiert vor den Zeiten Anbeginn«. Hierbei ist Händel als Componist genannt. Was ist es nun? Das allbekannte »Seht, er kommt im Siegesglanz«! Nun ist es wahrhaft schändlich diese Prachtmusik durch Unterlagen eines bewusst geistlichen Textes in eine läppische Trivialität zu verwandeln. Aber Schlimmeres noch, als diese Bearbeitung, enthält die beigedruckte Notiz über den armen Componisten. So lautet wörtlich wie folgt: »Aus dem Messias von G. F. Händel (1764—1835).« Kennt nach weiss Herr Kunkel das nicht, was selbst schon mehrere Schüler wissen dürften bevor sie seinen Unterricht genossen haben, dass es der Siegesgesang aus dem Judas Makkabeus ist welcher zuerst für die Feste Ottensl's zu Ehren geschrieben wurde. Diese Werke sind ihm ohne Zweifel gleichfalls unbekannt und auch entsprechend gleichgültig. Messias kann er ein gewisses Opus genannt. Messias auch wohl von Ehrensagen kennen. Händel's Lebenslauf wird in die Jahre 1764 bis 1835 gesetzt. Hiernach wäre er erstens 91 Jahre alt geworden, was man bisher nicht gewusst hat. Zweitens wäre er geboren als Mozart seine erste kindliche Concertreise durch Europa unternahm und hätte gelebt bis in unsere Tage, dass mit ebenfalls nicht allen Lebenden mehr erinnerlich. Nun muss man annehmen, dass er bei seinem hohen Alter zuletzt in Vergessenheit gerieth, was auch wirklich der Fall war. Denn als Kapellmeister Hiller in Cöln um 1837, also kurz vor Händel's Tode, mit seinem Oratorium Saul herauskam, schrieben alle gefälligen Blätter, dieses müsse ein erfreuliches Ereigniss genannt werden, weil Händel's gleichnamiges Werk bereits vollständig ungeniessbar geworden sei. Da ist es denn nicht zu verwundern, dass der greise Mann selber den Mitlebenden ganz gleichgültig geworden war. Als jüngerer Zeitgenosse von Mozart — das setzen wir für Herrn Kunkel zur Bereicherung seines musikhistorischen Wissens hinzu — erklärt sich auch die Protection, welche der göttliche Wiener Meister ihm angedeihen liess. Händel hatte nämlich ein grosses Werk componirt, von welchem er sich selber viel versprach, eben den genannten Messias, und auch viele recht schöne Sätze dafür geschrieben, wie er denn überhaupt sehr glücklich war in Melodien und namentlich in einem gewissen kräftigen Ausdruck, aber sein grosser Fehler war, dass er schlecht instrumentirte. Seine Musik hatte deshalb keine Wirkung. Dies erlebte er selbst, als er seinen Messias in England aufführte, wohin er deshalb eigens gereist war, wie Andere es noch thun, um sich Geld damit zu machen. Enttäuscht kam er zurück, legte Mozart die Partitur vor und erbat sich seinen Rath. Mozart sah sofort was dem Dinge fehlte und, weil er gerade in dem, was Händel nicht konnte, ein unübertrefflicher Meister war, so legte er Hand an, schrieb die ganze Partitur um, führte dann das Werk im Hause des Herrn van Swieten mit allgemeinem Beifall auf und liess es in dieser Gestalt bei Breitkopf und Härtel in Partitur drucken. Hieraus erklärt sich auch ganz einfach, weshalb Händel's Werke so, wie er sie selbst zu Papier brachte, nicht aufzuführen sind, sondern immer von Andern erst instrumentirt werden müssen. Was Mozart damals gethan hat, das ist in unserer Zeit besonders Herr Rob. Franz der in Halle wohnt, erbötig zu thun, an den man sich in vorkommenden Falle wenden kann. Und für die Einrichtung Händel'scher Werke zu Schulzwecken haben wir jetzt in Herrn Gottlieb Kunkel die geeignetste Persönlichkeit gefunden.

— Leben Sie wohl, Herr Kunkel, und suchen Sie sich ein anderes Feld der Wirksamkeit aus. Sie sind nicht der Mann unsern musikalischen Schulunterricht zu reformiren. *Chr.*

Richard Wagner und die moderne Theorie der Musik.

(Schluss.)

Wir haben es der Mühe werth erachtet, zu zeigen, auf welche Weise mit Beethoven von einer Clique von Kritikern manipulirt wird, welche einem so immanenbestehen Genius keine grössere Huldigung erweisen zu können glauben, als wenn sie ihn zum Steckenpferde ihrer Theorien zu machen suchen. Doch was sollen wir, abstract genommen, zu einer Theorie sagen, welche der Musik ihre ungeschmälerte Stimme abspricht und sie nur darum moderne zum Beistande des Ausdrucks der Worte, als gänzlich abhängig von einer bestimmten Intention als Basis betrachtet? Man weiss kaum, aus dem Verständnisse von Leuten hervorkommen ist, welche eine solche Behauptung aufzustellen im Stande sind. Die wahre Moral und der Stolz, die wahre raison d'être der Musik besteht darin, dasjenige auszudrücken, was auf einem anderen Wege nicht ausgedrückt werden kann. Kein Zweifel, dass der Musiker nach einem vorbegriffenen Impulse schreibt; kein Zweifel, dass die neuere Musik mehr von [illegible] wirkt als die der alten Componisten. Allein der Wandel beruht in dem Gefühle, nicht im Princip. Der Uebergang von dem früheren contrapunktischen Stil zu dem freieren entspricht dem, analog, was in der Malerei Platz gegriffen hat, und zwar von den Figurenbildern der grossen italienischen Maler bis zu der landschaftlichen Kunst, mit der Turner seine Schätze anhäufte, und zu den idyllischen Subjecten, denen unsere besten Maler sich so gern widmeten. Wie Michel Angelo eine Freude daran fand, seine Figur um ihrer selbst willen auszustrecken und zu verkürzen und dadurch seine Herrschaft kund gab, so ergötzten sich die alten Componisten daran, ein Thema um seiner selbst willen durchzuarbeiten, um dadurch die Kraft zu zeigen, die in ihm steckte, und dabei eine Idee gaben. Was selbst keine bestimmte Sprache sprach, aber so dasjenige sich wandelt, was über dem Bereiche der Sprache liegt — zu den metaphysischen Ideen der göttlichen Ordnung und Harmonie, worin die Musik der zartesten und im gleicher Zeit der directeste und unverständlichste Ausdruck ist. Aber Beethovens Symphonien und alle Instrumentalmusik, sagt Wagner, erwecken, indem sie nichts als die blossen Tonspiel ausdrücken, in dem Hörer die beunruhigende Frage: Warum, wozu? welche der Musiker nicht beantworten und welche nur durch das Hinzutreten der dramatischen Action entsprochen werden kann. Es wird uns wohl zu fragen erlaubt sein, ob nicht Wagners ungeschmälerte Verwendung aller Hülfsmittel des grossen Orchesters, um nur so mehr gerade ein Schauspiel wie Lohengrin oder die Thaten der Nibelungen zu illustriren, mit seinen wirklichen Pferden, Zwergen, Drachen und phantasmagorischen Effecten noch mehr dazu angethan ist, ein kaum zu beantwortendes »Warum?« hervorzurufen, als irgend etwas in Beethovens Symphonien, oder ob man ernstlich behaupten kann, dass ein Zuhörer, der bei dem ersten Satze der Eroica einen Mangel der schliesslichen Bedeutung fühlt, in Wirklichkeit besser zu diesem Genusse und zum Verständnisse durch das Erscheinen des Helden mit seinem Helm und Schilde hinter den Lampen erfüllt würde? Allein der Umstand ist der, dass dieses »Warum?« nur in den Köpfen derjenigen entsteht, welche unter der Herrschaft einer Theorie stehen, denen es an musikalischer Bildung, Verständniss und Sympathie fehlt, und die in Folge dessen unfähig sind, die unbekannte Sprache des musikalischen Stils [illegible] zu verstehen. Wenn aber auch noch für Anlass dieses »Warum?« überhaupt vorhanden ist, so ist dies in einer Form der Fall, welche eine Antwort weder wünscht noch verlangt. Der Versuch, darauf durch eine bestimmte Auseinandersetzung zu antworten, führt dazu, einen begrenzten Genuss oder Sinn an die

Stelle eines unbegrenzten zu setzen — die Musik von ihrer wirklich poetischen Basis auf den prosaischen, von Hörern, denen Empfindung oder Einbildungskraft fehlt, geforderten Standpunkt herabzudrücken. Dies ist sogar bis zu einem gewissen Grade der Fall bei einem so poetischen Stücke der Programmmusik wie der Pastoral-Symphonie, welche demgemäss die einzige ist, die in der Regel einer populären Zuhörerschaft vorgeführt wird, indem diese Andeutungen darüber besitzt, wo sie auf die Nacht geht und wo auf das Gewittersturm zu lauschen hat. Ihre Nachfolgerin, die A-dur-Symphonie, wendet sich schon an ein höheres intellectuelles Verständniss und erheischt zu ihrer Würdigung eine real gebildetere Klasse von Zuhörern. Dass auch sie einem bestimmten Vorbilde oder Impulse des Componisten Geist entsprungen ist, können wir uns leicht denken; allein wenn das Gebäude fertig ist, wozu bedarf man dann noch des Plans oder Gerüstes? Gewinnen wir etwas dabei, wenn uns bei Anhörung der wundervollen kinstlerumwebten Episode in dem Scherzo — bei jenem langsameren Tempo, das von einer unbestimmten und feierlichen Stimme, die weder vom Auge je gesehen, noch von Ohr gehört, heiss zu reden scheint — ein Zettel zur Erklärung behändigt wird? Wollen wir nicht lieber im Geiste eines modernen Dichters lauschen, der in einem Sonnette geschrieben während der Musik ausgedrückt hat: »In welche Strasse wandelte ich bei?« Die Widersinnigkeiten, welche der Versuch, der Musik eine bestimmte Bedeutung zu Grund zu legen, zuweilen hervorrief, sind instructiv genug. In Mendelssohns Ouvertüre »Meeresstille« zum Beispiele wurden stets die kurzen Stellen der Flöte vor dem Bog und das Allegro als das erste Erwachen des Luft zuerst über den Wassern gedeutet; allein es ist bekannt, dass der Componist eines Tages darüber befragt, eingestand, er glaube, diese Stelle sei ihm durch die kleine an dem Maste eines neapolitanischen Fischerbootes befestigte Figur eines Bellitthauers von Pappe eingegeben worden, der vom Winde bewegt mit seiner Barne mappelte. In der jüngsten Saison wurde in den Crystallpalast-Concerten die Ouvertüre eines tüchtigen jungen englischen Musikers, Herrn Gadsby, aufgeführt, welche der Autor Hereward nach dem Vorbilde der Ingoldsby-Legenden) genannt hatte, um mit diesem Titel den gigantischen und feenhaften Charakter des Werkes anzudeuten. Doch das war nicht genug: drei bis vier Seiten waren mit Grahams Plattheiten vollgedruckt, damit den Zuhörern durchaus nichts von dem richtigen Verständnisse der Musik entgehe. Wir müssen dem Componisten zugestehen, dass er jede Complexität und mühevolle Anstrengung bezüglich des analytischen Programms zu Abrede gestellt hat; aber eine solche reductio ad absurdum ist ein mehr sprechendes Zeichen dafür, wohin die Theorie der poetischen Basis uns führen kann. Ein ernsteres, bereits uns unzweifelhaft hervortretendes Resultat ist, dass, wenn die Musik nach einer ihr willkürlich angemessenen Absicht beurtheilt wird, die Schönheit der Melodie und der Zauber des harmonischen Empfindungses überdies nicht mehr in praktische gar nicht in Betracht kommen, und dass zuletzt einer des Augen dieser Theorien zum Princip in so Ohren überreden kann, sich alles gefallen zu lassen. Nur unter dieser Voraussetzung ist es möglich, dass wir die Existenz einer so ausserordentlichen Kakophonie verstehen können, wie sie uns in mehreren neuen Instrumental-Compositionen als Musik vorgeführt wird, und ebenso in manchen Stellen von Wagners Opern*). Selbstverständlich ist uns allen bekannt, wie die Ver-

*) Manche Zuhörer, welche an dem Sydenham-Concerten der letzten Saison Liszts Pianoforte-Concert in A gehört haben, werden den Hang perhorrd eure Bemerkung zu wurfigen wissen. Man sehe sich eine solche Passage an, wie die, in »Heiligtalie« in dem Momente, wo A herrsch während seine schwebenden Harmonien bis der einen die Zahm aufgehen, seinem Sinne entfernt. [illegible]

theidiger der neuen Theorie gesagt haben und sagen wollen: dass jeder Neuerer in der Musik der Reihe nach verdammt worden ist, dass Mozarts Quartette als ungeheuerlich getadelt wurden, dass das Andante der Pastoral-Symphonie einen bejahrten aber conservativen englischen Musiker aus dem Concertsaale vertrieb, und was dergleichen mehr ist. Allein den ist ein Argument, das nicht einer so los unendliche gebrochen Anwendung fähig ist, wie solche hierfür gefordert wird, weil es als eine unumstössliche Thatsache feststeht, dass die Musik auf der Basis der physischen Gesetze und der mathematischen Proportion beruht, der man sich schliesslich beugen muss. Es giebt eben nur Eine Combination von Tönen, bei welcher das Ohr am Schlusse auf Befriedigung ausruhen kann. Wagner selbst liefert am Ende des Lohengrin einen eigenthümlichen Beweis der despotischen Natur dieses Gesetzes. Die Chorpartie schliesst mit einer Disharmonie zur Illustration der Trauer über Lohengrins Verschwinden, und um diese Illustration streng festzuhalten, sollte auch das Werk so schliessen, da die Gruppe auf der Bühne in ungeminderter Bekümmerung verharrt. Allein das physische Gesetz der Musik ist unbeugsam und zwingt den Componisten, das Orchester so zu verwenden, dass es in dem vollen perfecten Accord der Tonart schliesst, bevor der Vorhang fällt, und die Zuhörer entlassen werden. Auch ist die ganze Philosophie der musikalischen Composition im Grossen genommen die Kunst des logischen Fortschreitens, jedoch mit anscheinender Freiheit, von einem Ruhepunkte zum andern. Der endliche Abschluss mag noch so weit hinausgeschoben werden — selbst, wie in Wagners letzten Werken, ohne ganz ein Akt hindurch, allein wir finden, dass das Ohr in einem solchen Falle deutlich den Mangel der Ruhe fühlt. Auch noch so disharmonische Combinationen mögen sich immer und immer wiederholen (wie dies constant bei den zwei grössten Meistern der Construction, bei Bach und Mozart der Fall ist), aber sie werden in so lange niemals das Ohr, welches unbewusst urtheilt, beleidigen, als dasselbe ihre logische Entstehung zum Contexte und zu der unerlässlichen Grundlage der Harmonie ermessen kann. In diesem Sinne war selbst Haydn dessen wäre es ja geschickt von der neuen Schule nur mit einer Art von patronisirender Herablassung erwähnt wird, ein tieferer musikalischer Denker als Liszt oder Wagner. Es mag den Kritikern jener Schule vergönnt sein, zu behaupten, dass den Gesetz der Fantasie/Fuge ihrem Systeme noch nicht begriffen werde, wie es auch bei Beethoven keinem Zweifel unterliegt, dass er Stellen schrieb, welche in seinen Tagen als abnorm betrachtet, seitdem in Folge der erweiterten Theorie von den Gesetzen der Harmonien für logisch gebaut. Aber es ist Thatsache, dass es Tendenz der modernen Schule zu sein scheint, die Existenz jeder Regel und jedes Gesetzes sowohl hinsichtlich der Details als der allgemeinen Form in Abrede zu stellen, und es ist nicht lange her, dass wir in einer fortschrittlichen Kritik eines Werkes von Liszt lasen, dass, obwohl die Composition fragmentarisch und unzusammenhängend scheine, »der Mangel der Form durch den poetischen Inhalt, welcher das Ganze durchdringe, ersetzt werde.« Das ist ein artiges Pröbchen von oberflächlichem und seichtem Geschwätz über Musik, wie es gegenwärtig als philosophische Kritik aufgetischt wird, und worauf man nur erwidern kann, dass diejenigen, welche sich desselben bedienen, einfach nicht wissen, was man unter Kunst versteht. Kunst ist Form, und anzunehmen, dass durch poetischen Inhalt ohne Form irgend etwas zu Stande gebracht werden könne, was ein Kunstwerk genannt zu werden verdient, ist eben so vernünftig als sich einzubilden, dass ein organisches Wesen durch einen Teig ohne eine Mutter erzeugt werden könne.

Nichts, müssen wir noch hinzufügen, erweckt stärkeren Verdacht gegen die wirkliche Bedeutendheit und Grösse von Wagners Beitrag zum Fortschritte der Kunst, als die Atmosphäre von Undeutlichkeit, Uebertreibung und beinahe möchten wir sagen von »Humbug«, welche sie überall zu umgeben scheint. Die Hinweisung auf ein Essay des Herrn Dannreuther in dem letzten Heftchen von Macmillan's Magazin, worin unter einem Schwalle von Schimpfwörtern über alle früheren und gleichzeitigen Opern-Componisten — mit theilweiser Ausnahme an Gunsten Glucks und Mozarts — für Wagner der Boden gereinigt wird, giebt einen Begriff von der Tragweite, bis zu welcher der Fanatismus dieser Clique getrieben wird. Wenn wir anderseits einige Durchschnittsbeispiele aus der Beredtsamkeit der inspirirten Wagner-Propheten anführen wollten, so würden die meisten unserer Leser vermuthlich glauben, es handle sich um Aufschneidereien. Wessen eine kleine Schule der anglogermanischen Kritiker fähig ist, lässt sich zum Theil aus dem ermessen, was wir in Herrn Hüffers, ihres besten Repräsentanten, Schrift finden, worin unter fortwährendem Spotte über die »britischen Philister«*) folgende Sentenzen vorkommen: »Der Titan machte wieder Riesenschritte gegen Utopien« oder wir werden aufgefordert, »in den Kritikern rohem Urstoffe — von Wagner — die Züge des grossen unsterblichen Antlitzes zu erkennen, das von der Natur selbst geschaffen und von ihr mit dem unzerstörbaren Siegel des Genies bezeichnet worden ist, eines Namens, mit dem man auf die eine oder andere Art rechnen muss, indem sonst das Buch der künstlerischen Offenbarung uns für immer mit sieben Siegeln verschlossen bleiben würde«, eine Sentenz, zu deren Ergänzung nichts weiter als Herrn Burchells einsilbiger Commentar (fudge!) nothwendig wäre. Die Nichtigkeit und Plattheit dieses Geschreibsels auch vom wissenschaftlichen Standpunkte aus darzuthun, würde muthmaasslich ebenso vergeblich rücksichtlich derjenigen sein, welche sich damit zufrieden geben, als es Ueberflüssig gegenüber der Mehrzahl unserer Leser wäre.

Wir beabsichtigen gleichwohl keineswegs Wagner mit all den Sünden seiner Bewunderer zu belasten, und wollen zugeben, dass die Zeit noch nicht gekommen ist, über die Stellung seiner Werke in der Kunst ein endgültiges Urtheil zu fällen. Wir müssen es übrigens mit Entschiedenheit ablehnen, seine Methode und seine Producte als die Vorbilder einer höheren und intellectuelleren Entwicklung der Kunst als solche bis jetzt erreicht worden ist, zu betrachten, nicht allein aus Gründen, welche wir bereits in Hinsicht auf die Vereinigung der Musik mit dem Schauspiele ausgeführt haben, sondern auch deshalb, weil sein ganzes Kunstgenre jene Eigenschaften an sich trägt, welche stets die Periode des Verfalles bezeichneten: die Bevorzugung des Impulses und der Empfindung vor der Form, der Farbe vor dem Umrisse, und die vollständige Selbstbewusstheit hinsichtlich der Methode und des Princips.

Gegenwart schreiben ist hat eben so viel, als zu behaupten, dass zwei und zwei fünf gebe. Aber in der Musik geben zwei mal zwei vier, — vier, und die Musik wird sich schliesslich an dem Componisten selbst rächen, der dies zu ignoriren sucht.

*) Es ist wohl kaum der Mühe werth, wir wollen aber doch jene Vorrede, welche ganz zufällig mit Wagner selbst fortwährend über das musikalische Geschmack Englands spotten, daran erinnern, dass der grosse Mozart und Haydn gar in dem so bei Wagner zu vergebens ... nicht solches Gefühl nicht gehabt hat, sondern im Gegentheile für England in seinen Briefen nahm stets den Ausdruck von Verehrung erwähnt und zu ... seiner Harmonischen ... eine Zeit in ihrem Lande zugebracht. Dem Beethoven, ein jedes Genie höchsten Ranges war in seinen Symphonien Kategorie?

Dem englischen Verfasser des obigen Aufsatzes müssen wir bei dieser Gelegenheit doch bemerken, dass die Geburtsstätte der Grösse Beethovens die grössten Menschen und bisweilen eine der Hauptursachen ist, weshalb dieser ewige Zankartikel noch immer nicht befriedigend geschlichtet werden kann. D. Red.]

denn ungeachtet des Hohnes, welcher diesem Argumente von Wagners Parteigängern entgegen gebracht wird, deren besondere Befähigung in diesem Punkte ihr Bewusstsein von dessen Richtigkeit verräth, ist es doch eine feststehende Thatsache dass in keiner späteren Periode irgend eines der grössten und dauerndsten Werke künstlerischer Schöpfung auf der Grundlage von Theorien entstanden ist, welche auf dem Marktplatze mit Posaunenstössen verkündet worden sind. Theorien und das Zufrieschliessen des der spontanen Kraft ermangelnden Genies. Wagners erste bemerkenswerthe Oper Rienzi ist ein verhältnissmässig schwaches Werk, viel geringer sogar als die Werke Meyerbeers, welche darin nachgeahmt sind. Beethovens erste zwei Symphonien stellten ihn zugleich auf dieselbe Stufe mit Mozart, wie seine ersten Pianoforte-Sonaten sofort einen Vorsprung vor Mozart nachweisen. Doch zum Zwecke dieser nachfolgenden wunderbaren Entfaltung brauchte er weder Theorien noch Erklärungen zum Vorschein, noch umgab er sich mit einer Cohorte von lobspendenden Schülern. Ueber den Werth der Wagner'schen Werke in Bezug auf die Form des musikalischen Dramas sich auszusprechen ist, wie wir bemerkt haben, verfrüht. Immerhin dürfen wir die Aufmerksamkeit auf die Beziehungen lenken, welche sich aus der ziemlich nahe liegenden Analogie zwischen diesem und der sogenannten sogenannten vorraphaelischen Bewegung in der Malerei ergeben. Beide nahmen sich bei den ersten Anlagen die frühere Kirche zum Muster, beide richteten heftige, ja übertriebene Anschuldigungen gegen das, was sie als die heidnische Schule bezeichneten, welche in der einen Kunst von Raphael, in der andern von Mozart repräsentirt wurde; beide verneinten eine strenge Auffassung in Ansehung der Moral der Kunst mit einer Gleichgültigkeit gegen die gewöhnlichen Elemente des Schönen und einen höheren Grad technischer Stärke; beide lagen im Kampfe aufs Messer mit der ganzen Kunstrichtung ihrer Zeitgenossen und waren Mittelpunkte einer Clique von Kritikern, welche sich durch die Solidarität und den blinden Eifer ihrer Meinungen und das was sie ihr Recht nannten von einander unterschieden. Nicht ohne Grund lässt sich vielleicht daraus folgern, dass die Schlussresultate der beiden Bewegungen ebenfalls gleich sein werden, und wie die vorraphaelische Schule einen permanenten Einfluss auf die englische Malerei ausgeübt hat, indem sie eine grössere Intensität des Inhalts und Ziels in dieselbe brachte und die Rückkehr zu der schlaffen Ausführung und seichten Sentimentalität unmöglich machte, die den unmittelbar hervorgehenden Stil kennzeichnete, während die Extravaganzen und Unzukömmlichkeiten des neuen Stils unmerklich schwanden und bereits vergessen sind, so wird man schliesslich von allen Seiten erkennen, dass, indem Wagner dem musikalischen Drama einen neuen Anstoss gegeben, neue Möglichkeiten für dasselbe bezüglich der musikalischen Effecte angedeutet und für die Zukunft die Rückkehr zu dem schwachen, gezierten und in gewisser Beziehung demoralisirenden Stil und Flitter der modernen italienischen Oper unmöglich gemacht hat, nichts desto weniger eine solche Reform wohl verträglich, wo nicht abhängig von dem Verzichte auf die Extravaganzen in der Theorie und der Praxis ist, und dass sie keinen entscheidenden oder logischen Grund für den Complott einer Anzahl deutscher Kritiker zur Verlästerung und Entstellung jenes schönen und stattlichen Tempels der absoluten Musik darbietet, welcher der grosse geistige Stolz und Ruhm ihres Volkes ist.

München. L. v. St.

Aufführungen neuer Opern in Paris im Frühjahre 1877.

Cinq-Mars von *Herrn Gounod*; *der König von Lahore* von *Herrn Massenet*.

(Nach dem Französischen des Herrn De M Gasperini.)

(Schluss.)

So sehen wir die junge Truppe in voller Thätigkeit und dem gegenwärtigen Director gebührt die Ehre sie formirt zu haben. Lassen wir ihm die Gerechtigkeit widerfahren, dies auszusprechen. Während von einer Seite die Wunder der Inscenirung des König von Lahore mit gutem Grunde anerkannt werden, möge es uns gestattet sein, auf jenen in unseren Augen viel wichtigeren Umstand bezüglich des Sängerpersonals hinzuweisen. Es handelte sich in Wirklichkeit darum, diese ganze Welt neu aufzubauen, eine Bühne wie die französische Académie mitten aus der unerträglichen Tyrannei selbstgefälliger Baritone und wandernder Sängersterne zu entziehen. Dieses Werk der Reorganisation und eines unerschütterlichen Willens geht seinen Lauf, und die so sorgfältig geleiteten Wiederholungen von Meisterwerken des Repertoirs, alle die unter den Augen des Meisters genommenen vorgenommenen Studien haben nicht wenig dazu beigetragen, die verschiedenen Elemente so zu verschmelzen, dass wir das neue Werk des Herrn Massenet in vollkommener harmonischer Abrundung zu uns erblicken.

Kehren wir zur musikalischen Frage zurück. Die Symphonie oder der Sängerstimme — welche von beiden wird der andern auf der Bühne den Rang ablaufen? Haben wir nicht bemerkt, dass die Optik unseres Empfindungsvermögens mit den Jahrhunderten wechselt? Jedes Jahrhundert hat seine eigene Weise, die Natur zu betrachten. Das Alterthum scheint sich eben so wenig wie das Mittelalter um die malerischen Schönheiten der Alpen gekümmert zu haben, schrieben wir selbst einmal, indem wir vom Thüringen sprachen. Humboldt bemerkt, dass kein Dichter des alten Rom, kein Geschichtschreiber der Alpen anders erwähnt, als unter Klagen hinsichtlich der Schwierigkeit des Ueberganges über dieselben, und dass Julius Cäsar bei deren Ueberschreitung die Musse während der Reise dazu anwendete, eine grammatische Abhandlung als analogon zu verfassen. Warum sollte hiernach nicht auch jedes Jahrhundert seine eigene Weise haben, die schönen Klänge zu betrachten? Nicht die Gesichtspunkte sind es, welche wechseln, sondern das Auge ist es. Das 16. Jahrhundert, das romantische, strebt nach der Höhe, dem Unendlichen; das 17. Jahrhundert dehnt seine Landschaften in die Breite. Bei Poussin, Claude Lorrain — welche systematische Uniformität: griechische Tempel, Bouquets von Bäumen, und im Grunde über einem Azurmeere der unvermeidliche Effect der Sonne. Sehe man diesem Canon gegenüber die Kunst der alten deutschen und italienischen Meister, wie ihre Perspective in scharfe Spitzen und Zacken ausläuft! Hinter dem lächelnden Angesicht einer Madonna mit dem Kinde thürmen sich Gesteinblöcke zum Himmel auf; eine gebirgige, schlecht gezeichnete Landschaft umrahmt die ehrenwerthe und prosaische Figur einer Standesperson der guten Stadt Augsburg; auf einem Kupferstiche, welcher das Martyrium der elftausend Jungfrauen darstellt, ist ein imaginäres Köln abgebildet, dessen Horizont ein Gürtel steiler und gezähnter Felsen einfasst. Eugen Delacroix hat mit der ausserordentlichen Lebendigkeit seiner Auffassung und mit seinem Flammenstifte in seinen Illustrationen zu Faust diesen eigenthümlich zugespitzten Charakter der mittelalterlichen Romantik wunderbar erfasst und fixirt. Und was sollte uns gegenwärtig hindern, dass dieses literarische Phä-

nossen, welches sich unseres Auges bemächtigt hat, in gleicher Weise auch unseres Ohres sich bemächtige?

Was wird unter der Herrschaft des schönen Stiles von Haydn, von Mozart u. s. w. geboren, wie was in der Periode des Complicirten geboren wird. Das Instrumentale übertschwemmt uns gegenwärtig. Beethoven ist der grosse Schuldige, ich meine den Beethoven des Fidelio, den zuerst der modernen Generation für den theatralischen Gesang sich eignende Gegenstände symphonisch aufzufassen gelehrt hat. Wer auch nur die mindeste Erfahrung in der musikalischen Kunst besitzt, wird begreifen, was wir sagen wollen, er wird, wie wir, bei der blossen Anhörung einer Melodie, sei sie nun vocal oder orchestral, sofort errathen, ob sie von einem Meister des Gesanges oder aber der Symphonie herrührt.

Welches auch unsere Liebhaberei sein möge, jedenfalls ist die Thatsache zu constatiren, dass die Symphonie auf der Bühne präponderirt; der Geist Beethoven's, Schumann's, Berlioz hat sich derselben bemächtigt und dieser Tradition rühmen sich gegenwärtig alle Jungen und Tüchtigen. Ein Mann, der vielleicht an ihrer Spitze stand und der vielleicht Grosses geleistet haben würde, war Bizet, eine starke Natur, klug, überzeugungstreu, mit der modernen Bildung ein seltenes Verständniss verbindend und dadurch fähig, gewisse Traumartionen auszubalten. Der Tod hat ihn mitten in seinem Aufschwunge, ja wir können sagen, in seinem Triumphe uns entrissen, allein vor seinem Scheiden hatte er wenigstens noch so viel Zeit, die Oper Carmen zu schreiben, ein charakteristisches Werk, wodurch sich gleichzeitig sein Talent für die Bühne wie für die Composition zu erkennen giebt und für eine nahe Zukunft das Wiedererscheinen eines Herold in Aussicht gestellt war. Diesen leer gebliebenen Platz *einem proxime oder parte* hat nun Herr Massenet eingenommen, wofür nur seinem Talente verdankt, seine Orchester-Suiten, seine Clavierwerke nach dem Vorbilde von Chopin und Stephen Heller, insbesondere von Chopin, dessen Stil ihn selbst im Könige von Lahore präoccupirt, seine Oratorien Marie Magdalena und Eva, über welche wir uns früher zwar etwas unumwunden, aber stets der wahre Verdienst des Componisten anerkennend ausgesprochen haben, allen das genügte, des Künstler der Aufmerksamkeit der Kritik und des Publicums zu empfehlen. Auf der Bühne war Herr Massenet weniger glücklich, ohne von der einactigen Oper *Die Grossmutter*, aufgeführt an der Opéra-Comique im Jahre 1869 zu reden, kann man sagen, dass sein Don César de Bazan unbeachtet vorüber ging. Von diesem in umfangreichen dramatischen Proportionen angelegten Werke existirt nur noch ein Orchesterstück, ein Entr'act. Ich glaube auch aber doch zu erinnern, dass sich auch hierin ein Duett für Sopran und Bariton befindet, dessen reizendes Cantabile *Un vous j'avons place*, *Madame* mir zu jenem Abende ins Gedächtniss kam, als ich das Adagio des Terzetts im Könige von Lahore hörte. Nunmehr öffnen sich Herrn Massenet die Pforten der grossen Oper und diese Ehre kann niemanden überraschen, er tritt ganz natürlicher Weise deshalb ein, weil sie ihm gebührt und er an der Reihe ist, einzutreten, und weil seine Kunstleistungen genug Klangreichthum besitzen, um diesen Saal, so gross und prachtvoll er auch ist, auszufüllen, eine weniger einfache Aufgabe, als man glaubt, und welcher ausser Rossini, Meyerbeer und Halevy niemand, selbst Herr Gounod nicht, gewachsen ist. Billiger Weise muss jedoch hinzugefügt werden, dass Faust für das Théâtre-Lyrique componirt worden ist. In der Voraussetzung, dass Polyeucte uns zeigt, wie weit es der alte Meister in der Kenntniss bringen kann, begrüssen wir die Autorität des rasch aufsteigenden jungen Musikers, der sich des grossartigen Fahrzeugs bemächtigt, um es mit gewaltigem harmonischem Hauche in Bewegung zu setzen. Ihm Streben ist gelungen und wir sprechen demselben unseren Beifall aus, indem wir gleichwohl Verdi einen grossen Antheil des Erfolges zuschreiben. Es wäre gewagt, zu behaupten, dass die Partitur des Königs von Lahore ohne Aïda nicht existiren würde, und doch lässt sich nicht leugnen, dass in Herrn Massenet's Werke der Einfluss des italienischen Meisters überall wahrnehmbar ist. Zunächst springt die Analogie der beiden Dichtungen in die Augen: derselbe hieratische Charakter, dasselbe Orientalismus, pontificirende Priester, aufeinanderstossende Heere, kläglich Prinzen und Prinzessinnen, welche singen, nachdem sie sich ordentlich haben, krampfhafte Adagios — alles das sehen wir auf beiden Seiten. Lassen wir das Libretto bei Seite, betrachten wir bloss die Musik. Was verbinden uns diese Chöre und Finale, diese Instrumentale und vocale Polyphonie anders, als strenges und gründliches Studium, und zur Ehre Herrn Massenet's sei es gesagt, enthusiastische Bewunderung von Verdi's Meisterwerk? Nur dass in der Aïda die Schule weniger sichtbar wird, in dem Masse als das Drama sich entwickelt, schon wer das Individualität des Meisters hervortreten. Verdi behandelt das symphonisch, was ihm nur secundärer Wichtigkeit ist, und opfert niemals das musikalisch Schöne dem symphonisch Anwendbaren. Die Herrn Massenet bezeichnende Assimilationsgabe grenzt bisweilen an Blendwerk, sein wogendes und überschäumendes Orchester spiegelt auf seiner Fläche alle Constellationen des musikalischen Firmaments, von Gewandtheit, von Talent gewahren wir wahre Schätze, vielleicht nur gar zu viel, denn das Genie ist in seiner Jugend in der Regel weniger geschickt, weniger klug. Es handelt sich nun um die Frage, ob auch die Inspiration kommen werde? Heinrich Heine sagte einst, als er von Alfred de Musset sprach, er ist ein Mann von einer sehr schönen Vergangenheit. Der Componist des Königs von Lahore ist ein Mann von einer schönen Gegenwart. Die grosse Lebensfülle ist ohne Zweifel noch verborgen, aber die Arabesken sind prachtvoll.

München. L. v. St.

Berichte

Halle a. S.

(Sommersemester.) Der Sommer ist nicht die günstigste Zeit für Musikaufführungen, aus an sich aber leider unter dieser Ungunst die Gesangvereine. Trotzdem hier der unermüdlichen Thätigkeit des Herrn Musikdirector Reubke gelungen, mehrere Aufführungen zu Stande zu bringen, welche dem bewährten Locker seiner Vorsicht einen Lorbeeren, einen gerundeten Nimbus öffentlich zum Freunde geschert haben.

Als Dirigent des akademischen Gesangvereins Paulus Halensis (welcher jetzt für ihn vor etwa 6 Jahren entzogenen aus dem Neuen Friedrichstift wieder erhalten hat) hatte Reubke für die Feier des Sommerfestes ein Programm aufgestellt, das für Dirigent und Verein Zeugniss ablegt. Ausser der ersten Widmung gleich an, mit denen sich Männerchöre erreicht worden, begegnen hier einige der lieblichsten Volks- oder Kirchen-Gesänge von Marbach, Marschner, Mendelssohn, Taubert. Von grösseren Gesangstücken sind vertreten: »Der Morgen« von Rubenstein und »Der Gesang von Edenhall« von Schumann. Die Gesänge umrahmen Orchestersätze von Mendelssohn, Rietz, Schubert, Schumann. Den passenden Schluss des Ganzen bildet Schumann's Festouvertüre mit Gesang über das Rheinweinlied. Dieses reichhaltige Programm erhielt von Chor und Orchester eine vortreffliche Ausführung.

Reubke's besondere Arbeit galt seinem geschickten Chore, der ja seit mal als Interpret weltlicher und geistlicher Musik zu Ehren Beruf. Es rührt zu freuen daher über das im Juli stattgefundene Liederfest uns zu kurzer Frist, als die kirchliche Aufführung am 2. August einen derartigen Eindruck hinterlassen hat, dass dadurch die unmuthigen Klänge des Liedes fast in Vergessenheit gerathen sind. Es

wurden bei jener ersten Aufführung nur Stücke a capella vorgetragen. Die »alten lieben [illegible]« Mendelssohn's der Frauen an [illegible] auch diese Mal ihre Wirkung nicht. An dieselben schlossen sich französische Volkslieder aus dem 11. Jahrhundert, herausgegeben von [illegible] und [illegible], herausgegeben von C. und A. [illegible] in der bei J. Rieter-Biedermann erschienenen grossen Sammlung. Das viel und gern gesungene Palestrina'sche »Wem Gott ein braves Lieb bescheert« und zwei Solo[illegible] für Männerstimmen von Hartel und Mendelssohn brachten in das Programm eine angenehme Mannigfaltigkeit. Derselbe gipfelte schliesslich in zwei deutschen und einem englischen Madrigale. Vor allem war es das [illegible] Tam auf für fünfstimmigen Chor, der eine wahrhaft [illegible] Wirkung ausübte, vor der die schlichte Innigkeit der Lieder [illegible] zurücktrat.

Die zweite Aufführung fand in der Marktkirche statt und galt den beiden Mendelssohn'schen Werken: Lauda Sion, Psalm 42, und der Bach'schen Cantate auf Quasimodogeniti »Halt im Gedächtniss Jesum Christ« — letztere nach von Herzogenberg's Bearbeitung, die für den Leipziger Bachverein geschrieben wurde und unlängst bei J. Rieter-Biedermann im Druck erschienen ist. Es kann nicht Wunder nehmen, wenn man sich die erwünschte Gelegenheit nicht hat entgehen lassen, um der Mode gemäss mit [illegible] Phrasen Mendelssohn an Hand und Bord zu messen. [illegible] die Mendelssohn'sche über den Mangel an Selbstständigkeit [illegible] Vorschub eines Bach Concerts nach Franz'scher Bearbeitung einen Ausweg in manchem geduldigen Ohr und auch der noch geduldigeren Papier. Trotz alledem fanden die Leistungen des [illegible] Vereins in weiteren Kreisen die wärmste Aufnahme und — vox populi, vox dei! Die Verbindung von Orgel und Orchester bewährte sich vollständig. Das Orchester, wie es Bach selbst verwendet hat, liess durchaus nichts vermissen und Cantat mehreren die modernen [illegible] allen Boden. — Von auswärtigen Künstlern waren Frl. Friedländer und Bodenoder, sowie der Organist der Herr [illegible] hinzugezogen; die Solo [illegible] wurden sämmtlich durch Vereinsmitglieder ausgeführt; das Orchester war aus zwei hiesigen Kapellen combinirt. Reflexionen über Wert und Bedeutung der aufgeführten Musikstücke sind hier nicht am Platze. Nur das sei erwähnt, dass die Stellung der Cantate zwischen den beiden Mendelssohn'schen Compositionen [illegible] entschieden glücklich bezeichnet werden muss. Das Lauda Sion mit seiner [illegible] dem Publikum besonders fühlbaren [illegible] mystischen Charakter, war ebenso sehr geeignet, Stimmung hervorzurufen, als die Bach'sche Cantate in ein Licht zu rücken, in welchem die Schönheiten dieses [illegible] Auge offenbar werden konnten. So war es denn auch das [illegible] Urtheil der Musiker, [illegible] dass das Mendelssohn'sche Werk welchen seine Wirkung, besonders in den Sätzen Nr. 4 [illegible] und Nr. 6 [illegible] in der That nicht verfehlte; der [illegible] Bach'schen Gedanken nur [illegible] Glanz [illegible] in der Ausführung der Cantate übergehen. Der Chor [illegible] nicht leichte Aufgabe mit Frische und Sicherheit; die Recitative zumal wurden die »Friede sei mit euch« angeregt schon werden gehen. Der Eindruck aber, den die beiden Chorale »Erschienen ist der herrliche Tag« und »Du Friedefürst, Herr Jesu Christ« machten, war ein geradezu überwältigender. Wer solche Klänge gehört hat, wird sie nie wieder vergessen können. — Dass nach diesem Werke von so eminenter Bedeutung der Mendelssohn'sche Psalm noch seine Wirkung erzielen konnte, erscheint dem Referenten als der beste Beweis für die hohe musikalische Schönheit desselben. Den [illegible] Schwanz in der Presse werden [illegible] dass der Componist nicht über Nr. 4 des Psalms die [illegible] Steigerung hätte erzielen können, und andererseits doch wieder dass er den Text [illegible] habe [illegible]. Die [illegible] Zuhörer wurden [illegible] »[illegible]« und »[illegible]« [illegible] durch den Chor Nr. 1 bedingte Stimmung [illegible]. Die Höhepunkt in der Aufführung war vor allem der erste Chor, in welchem Meister [illegible] zu Wege gebracht hatte, wie im Referent bei Aufführungen dieses Meisterstücks [illegible] Kunst noch nicht erlebt hat. In der Schlussfuge aber entwickelte der Chor, der wohl am Ende [illegible] hätte können, [illegible] da er am Concertmorgen die Generalprobe hatte durchmachen müssen, der

vielen anstrengenden übrigen Proben nicht zu gedenken, eine Feuer und eine Kraft, der den gewaltigen Tonmassen des Orchesters und der Orgel vollständig gewachsen war.

Ueber solche Leistungen darf man einer ganz besonderen Freude Raum geben; kann man doch hoffen, dass diese oder jene, wenn nicht von der Sache selbst, so doch durch ihre Wirkung auf das Publikum angeregt, Interesse für gesunde musikalische Bestrebungen gewinne, und dass in jene Wirkung [illegible] ein Dolmetscher werde für die ewige Schönheit der Meisterwerke, die der Anerkennung ihrer Vollendung wohl bedürfen. — Herrn Rössler wünscht Referent zu seiner Arbeit das alte Feuer der Begeisterung, dem Chore aber volle Hingabe an die Intentionen seines Führers.

Erklärung.

Ueber den Unfall, der mich während der hier stattgefundenen Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins betroffen, sind sowohl auch [illegible] Gerüchte in Umlauf, so dass ich mich — auch von vielen Seiten dazu aufgefordert — gezwungen sehe, Nachstehendes über den Vorgang zu veröffentlichen. Seit einem halben Jahre leide ich an einem sehr schmerzhaften Übel am rechten Bein, so dass ich gleich nach dem Musikfeste über zwei Monate krank darnieder gelegen habe und über welches Leiden ich der Redaction dieser Zeitung eine genaue Abschrift des ärztlichen Attestes des Herrn Dr. Eyssell [illegible], der [illegible] Intendantur des [illegible] Schauspiels [illegible]. Da mir durch dieses Leiden das Gehen und Stehen sehr schwer wurde und das Übel einen gefährlichen Charakter annahm, so rieth mir Herr Dr. Eyssell wiederholt dringend, keinen [illegible], indess konnte ich mich nicht [illegible] diesem Rathe zu folgen, da ich meiner [illegible] vor Beginn der nahe bevorstehenden Ferien nicht nach [illegible] und für das Programm des Musikfestes unbedingt [illegible] verursachen wollte. Ich verschob deshalb den Beginn einer länger dauernden Kur zur Heilung der Wunden gegen den ärztlichen Rath auf die Theaterferien. Wohl aber bat ich bei Arrangement der Bühne zu dem Concerte, in dem ich zu dirigiren hatte, dem [illegible] Rücksicht auf mein krankes Bein um das mehr hohe Podium, auf dem ich während der Direction zu stehen hatte, eine feste Barriere gemacht werden möchte, wie es überall gebräuchlich und auch durchaus nothwendig ist und auf welche ich mich im Nothfalle stützen konnte. Als nun der letzte Chor aus Liszt's »heiligen Elisabeth« begonnen und ich schon mehrere dem Stunden dirigirt und dabei fortwährend gestanden hatte, wobei mir schliesslich die Stehen vor Schmerzen beinahe zur Unmöglichkeit wurde, [illegible] durch einen heftigen [illegible] haltig mit der linken Hand nach der Barriere, die aber nur in der gegen meine Bitte nur von einer [illegible] Nagelbohrer angewachsenen Latte hergestellt, löste sich sofort und zog mich, da ich auf meinem kranken Beine keinen Halt gewinnen konnte, mit hinab. Die Latte war von einer Draperie bis auf den Boden verhüllt, so dass ich vorher nicht sehen konnte, wie wenig Halt [illegible] gewähren würde. Dies ist der wahre und getreue Hergang. [illegible] den von einer gewissen Partei in unwahrer und boshafter Weise verbreitet wird. Würde die [illegible] bei dem Musikfest nicht mitgewirkt haben, wodurch mir die Verpflichtung der Direction derselben blieb, so hätte ich mich — auch ohne krank zu sein — daran überhaupt nicht betheiligt, da ich eine vollständig heterogene Richtung in der Gattung von Musik, wie sie hier geboten wurde, einsehen. Leider lehnte Herr Dr. Liszt die [illegible] Direction seines Werkes ab, und so sah ich mich trotz meiner Kränklichkeit gezwungen, die Leitung beizubehalten.

Hannover, den 4. August 1877.

Jean Joseph Bott, Königl. Kapellmeister.

Anmerkung. Wir haben das ärztliche Attest gelesen und finden das oben Gesagte dadurch bestätigt. Diese Erklärung war bestimmt, als unserem Referenten über das genannte Musikfest verwerthet zu werden; weil ein Bericht aber nicht zu Stande gekommen ist, wird dieselbe auf Wunsch hier für sich veröffentlicht. *Die Red.*

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur Friedrich Chrysander.

Leipzig, 22. August 1877. | Nr. 34. | XII. Jahrgang.

Ueber das Verhältniss der Universitäts-Musikdirectoren zum Staate.

Ein Brief an den Herausgeber dieser Zeitung.

Oft schon nahm ich mir vor, mich öffentlich darüber auszusprechen, wie stiefmütterlich die Vertreter der Musik an den preussischen Universitäten bedacht sind und wie nothwendig es unter den gänzlich veränderten Zeitumständen sei, sie sowie die von ihnen geleiteten akademischen Musikinstitute seitens der Regierung kräftiger zu stützen. Immer aber kam ich wieder davon zurück, weil ich mir sagte: nach den Erfahrungen zu urtheilen, die du selbst gemacht, nützt es doch nicht. Trotzdem kommt mir das Thema nicht aus dem Sinn und augenblicklich drängt es mich ganz besonders lebhaft, und so dass es ein geradezu Bedürfniss ist, mein Herz auszuschütten. Da Sie mich nun, wie Sie sich erinnern werden, schon vor längerer Zeit und zwar gelegentlich [illegible] aufforderten, Ihnen darauf Bezügliches mitzutheilen und mir hier zu erzählen, so wüsste ich nicht, an wen ich die Ausschüttungen meines Herzens besser adressiren könnte als an Sie. Ausserdem meine ich sogar, dass Sie als Redacteur einer musikalischen Zeitung, und dabei in unabhängiger Stellung lebend, gleichsam eine Art Verpflichtung haben, Klagen, Beschwerden etc., wenn sie einfach begründet sind, anzuhören, geduldig oder ungeduldig. Ich denke Ihre Geduld aber auf keine zu harte Probe zu stellen und werde mich kurz zu fassen suchen.

Von Ihrer Zeitung und Ihnen selbst ist oft auf die Hochschule für Musik in Berlin hingewiesen und die Nothwendigkeit nachdrücklich betont, das Institut von Staatswegen nicht nur zu erhalten, sondern auch zu vervollkommnen und zu erweitern. Ich stimme Ihnen vollkommen bei und freue mich, dass der Staat sich der Sache angenommen hat und dass die Hochschule selbst eine segensreiche Thätigkeit entfaltet. Auch bestimmt mich [illegible] die Nothwendigkeit eines derartigen Centrums. Aber was dem Einen recht ist, ist dem Andern billig. Ohne Umschweife frage ich: haben die vom Staat doch auch angestellten Universitäts-Musikdirectoren mit ihren Instituten nicht auch ein Anrecht auf kräftige Unterstützung, ganz abgesehen davon, dass diese Einrichtungen nicht jüngeren Datums sind? Muss [illegible] nicht gerechter Weise ausgegeben werden, [illegible] und sodann [illegible] Orte [illegible] über das ganze Land zu verbreiten? Ich bin überzeugt, Sie sagen mit mir entschieden: Ja. Darüber, dass es eben so nothwendig wie nützlich ist, auf den Universitäten auch der Musik eine Stätte zu bereiten, brauche ich kein Wort zu verlieren; das ist allgemein und auch vom Staate da-

durch anerkannt, dass er eben Vertreter dieser Kunst angestellt hat und immer wieder anstellt. Oder sollte dies nur aus dem Grunde geschehen, weil es so hergebracht ist und gleichsam zur Staffage gehört? Doch kaum glaublich. Zu letzterem würde sich ohnehin kein anständiger Musiker verwenden lassen. Die Anstellung geschieht natürlich, nehme ich als ausgemacht an, weil der Staat wünscht, dass auch die Kunst der Musik auf der Universität vertreten und gehörig gepflegt werde. In dem Factum der Anstellung ist aber zugleich die Verpflichtung des Staates enthalten, den Angestellten auch kräftig zu stützen. Der Staat darf nicht sagen: da hast du deine Stelle, nun sieh zu, dass und wie du fertig wirst. In Bezug auf die Person des Angestellten muss er auch hier an dem Grundsatz festhalten: das Amt soll seinen Mann ernähren. Und was die Sache betrifft, so hat er sie gleichfalls wirksam zu fördern. Halbe, oder hier besser gesagt Viertels-Maassregeln nützen zu nichts und bringen schliesslich in die Lage, unnütz Geld auszugeben, was freilich beiläufig gesagt in diesem Fall nicht gar viel betragen dürfte; ich denke mir, die sämmtlichen preussischen Universitäten kosten noch nicht so viel, als was die Hochschule für Musik in Berlin allein kostet.

Doch ich breche hier ab und ziehe mich auf die Georgia Augusta und meine Wenigkeit zurück. Es lässt sich nicht vermeiden, dass [illegible] bei der folgenden Auseinandersetzung oder Beschreibung, oder wie Sie's sonst nennen wollen, in den Vordergrund zu stehen kommt. Wenn ich mich so zu sagen selbst auf den Präsentirteller setze, so ist das noch himmelweit entfernt von Glorification; das werden Sie bald sehen.

Vor 20 Jahren wurde ich — seien Sie nicht ängstlich, lieber Freund, [illegible] Ihnen nicht, denn das habe ich erst vor einiger Zeit Ferdinand Hiller in Cöln mit diesem Wunsch aufkommen lassen. Also vor 20 Jahren wurde ich hier als akademischer Musikdirector angestellt. Ich war nicht unter den nahen Bewerbern um die Stelle, wurde aber trotzdem eines schönen Tages mit Verleihung derselben überrascht. Wie aus den Wolken gefallen, wusste ich anfangs nicht, was ich thun sollte. Aus verschiedenen Gründen zögerte ich anzunehmen, nahm aber auf Zureden von verschiedenen Seiten an. So kam ich denn als wohlbestallter und mit — lachen Sie nicht — 320, sage und schreibe dreihundert und zwanzig Thalern besoldeter akademischer Musikdirector aus Hannover hieher. Die musikalischen Zustände waren ziemlich verfahren und ich fand in keiner Beziehung nur einigermassen Fertiges vor, wohl aber Parteihader und Zank. Unbekümmert hierum ging ich geraden Weges vor und es währte nicht lange, so hatte ich einen recht stattlichen gemischten Chor, die Singakademie, zusammen, dessen Männerpersonal fast nur aus Studenten be-

stand und auch benutzt; den akademischen Orchesterverein gestaltete ich für meine Zwecke um und ha d übernahm ich auch die Leitung eines Männergesangvereins; vor Allem aber rief ich das Institut der akademischen Concerte, das in den Jahren vorher in Decadenz gekommen war, wieder ins Leben. Man kam mir allerseits freundlich entgegen, auch die akademischen Behörden unterstützten mich bereitwilligst, so weit ihre Kräfte und Mittel reichten, und haben das bis zu dieser Stunde gethan, was ich rühmend anerkennen muss. Nach geläufiger Vorbereitung begann ich meine öffentliche Thätigkeit, führte Oratorien, Symphonien etc. auf, lud auswärtige Solisten ein und hatte meine Freude am Gelingen so mancher Production, aber auch Aerger genug, wenn's mal nicht gehen wollte. Bald gefiel es mir hier so gut wie Gott in Frankreich und dazu mochte meine selbständige d. h. keinem Chef direct untergeordnete Stellung nicht wenig beitragen. Wegen Wohlverhaltens wurde jetzt auch höheren Orts mein Gehalt um volle 200 Thaler erhöht. Ist nur e n wieder pamirt. Die ersten Jahre gingen leidlich glatt ab. Hindernisse hatte ich freilich genug zu überwinden. Ich merkte auch bald, dass ich mit den pecuniären Schwierigkeiten zu rechnen haben würde. Aber als junger lediger Mensch, wissen Sie, lieber Freund, schlägt man sich leichter durch. Bald trat aber eine Frage brennend auf, die mir von Anfang an schon viel Sorge gemacht hatte: die Orchesterfrage. Der bisherige verdiente Stadtmusikus starb und die Stadt zögerte einen solchen wieder anzustellen. Einen festen Orchesterstamm aber musste ich haben, an den sich die fähigen Dilettanten, meist aus Studenten bestehend, anschliessen konnten. Endlich liessen sich die Väter der Stadt erweichen und es wurde wieder ein Stadtmusikus angestellt, der auch Universitätsseitig subventionirt wird. Nun traten die pecuniären Sorgen in den Vordergrund. Die lediglich auf meinen Schultern lastende Unterhaltung der akademischen Musikinstitute fing an mich zu drücken und das knappe verschiedene kleine Vergünstigungen, die mir der Universität gewährte, nicht hindern. Die Ansprüche des Publikums wurden grösser; die akademischen Concerte kamen mir viel theurer zu stehen als anfänglich; die bisher gezahlten Honorare reichten bei weitem nicht mehr aus. Kurz, es war unter diesen Umständen und bei der Entwerthung des Geldes überhaupt nur noch mit Verlust möglich, sich anständig durchzuschlagen. Kleinere und grössere Deficits waren an der Tagesordnung. In zwei Fällen waren dieselben trotz aller angewandten Vorsicht so erheblich, dass ich die Hülfe der damals noch Hannoverschen Regierung in Anspruch nehmen musste, die mich allerdings aus der Klemme zog, mir aber zugleich den guten Rath gab, ich möge mich ferner so einrichten, dass die Ehre mit dem Rauch aufginge. Sonst sprang Niemand für mich ein; ich musste in die eigne Tasche greifen, die manchmal leer genug war. Trotz der sich ewig wiederholenden Deficits suchte ich den gerechten Anforderungen des Publikums Rechnung zu tragen und die musikalische Ehre der Universität zu wahren. So ist es gegangen bis heute.

Wenn Sie mir auch nichts weiter zugestehen, lieber Freund, so viel müssen Sie wenigstens anerkennen, dass eine Portion Muth dazu gehört, so lange auszuharren. Sie fragen, wie ich das pecuniär habe durchführen können? — und bemerken etwas ironisch, das erinnere ja fast an den Lieutenant in das weitere Dunst. Ich antworte Ihnen erstens: Die Liebe zur Kunst und der Wunsch, die einmal eingenommene Stellung zum Besten dieser Kunst und in ehrenhafter Weise auszufüllen, vermögen viel. Und zweitens sage ich — doch ich will es Sie zwischen den Zeilen lesen lassen. Wenn es gegangen ist, so ist das — was wollte ich doch sagen? Nun, so ist das wahrhaftig nicht das Verdienst des Staates; denn bei dem, was er gewährt, muss man Schmalhans zum Küchenmeister bestellen. Aber Alles hat seine Grenzen, so auch die Geldausgaben pro patria. Die Lust dazu vergeht endlich und muss vergehen, wenn es unabweisbare Pflicht wird, anderweitig dringende Bedürfnisse zu befriedigen. Was dann? Wenn die Regierung nicht helfend eintritt, so bleibt nichts weiter übrig, als die Segel zu streichen, so schwer es einem auch ankommen mag. Wenn in Breslau, Königsberg, Marburg etc. kein Kölle begehrt und nöthig ist, muss sie deshalb auch Göttingen versagt werden? Jede Universität hat ihre besondern Bedürfnisse, deren Rechnung zu tragen ist. Unmöglich können sie alle über einen Kamm geschoren werden. Wo Uebelstände sich in eclatanter Weise herausstellen und fühlbar machen, da muss geholfen werden. Von jeglicher Vergleichung ist dabei abzusehen.

Werden Sie nicht ungeduldig, lieber Freund. Aber ich möchte Ihnen in Kürze auch gern noch den Feldzugsplan erzählen, welcher gewöhnlich für den Winter entworfen wird. Das Semester beginnt also und ich fange auch mit den Proben etc. an und beeile vor. Eine grosse Symphonie ist nach acht Proben glücklich absolvirt und im ersten akademischen Concert aufgeführt, in dem auch zwei auswärtige Gäste mitwirkten. Das erste Concert muss ich immer auf trüben Dunst hin riskiren, denn bis zum Concerttage selbst weiss ich nicht, welche Mittel mir der Subscriptionsbogen, meine einzige Quelle, zur Verfügung stellt. Nach dem Concert repartire ich und sehe, dass ich zu viel ausgegeben habe, aber es ist geschehen und ging einmal nicht anders. Sie müssen nämlich wissen, dass ich ausser Honorirung der Solisten und des Orchesters auch sonst Alles und Jedes zu bezahlen und absolut Nichts umsonst habe. Ich werde also die jetzige Mehrausgabe bei den folgenden Concerten auszugleichen suchen. Im zweiten Concert will ich ein Oratorium aufführen. Die Chöre gehen schon seit 3 Wochen. Aber — Himmel! Vier Solisten! Wie soll ich die Honorare für sie erschwingen? Ich parlamentire mit Solisten hin und her, sehe aber schliesslich ein, dass ich im Augenblick nicht zum Ziel komme. Zurückgesetzt also bis nach Neujahr. Ein Deficit scheint mir freilich unausbleiblich; aber soll ich das Werk stecken lassen? Unterdessen ist die Zeit vergangen. Ich greife nun wieder, um am zweiten Concert noch vor Weihnachten geben zu können, zu Instrumentalwerken, zu denen ich mittlerweile schon studirte. Neben dem Stück mit fünf Solisten übe ich auch noch ein anderes und vielleicht kommen ich bei ihm mit dem blauen Auge davon, weil ich dabei nur zwei Solisten nöthig habe. Dafür muss ich aber das Orchester erheblich completiren, so dass ich auch hier vor einem Deficit keineswegs sicher bin. Dann würde ich noch so viel Zeit haben, um ein anderes sehr schönes Werk über und aufführen zu können. Aber wieder drei Solosängerinnen! Ich wage es trotzdem mit der Aufführung und — falle natürlich wieder herein. Am Schluss des Semesters sitze ich dann wie gewöhnlich tief in der Dinte drin und Niemand ist, der mir hülfe. Man kann's nicht lassen. Immer von neuem wagt und hofft man und immer wieder bleibt man dabei begre gleich der Fliege, die in's Feuer rennt, um sich die Flügel zu verbrennen. Nicht wahr, schöne Aussichten für mich.

Die Oratorien-Aufführungen schnüren mir am meisten die Kehle zu. Die Herstellungskosten sind zu bedeutend. Ausnahmsweise habe ich wohl Dilettanten als Solisten verwenden können, aber das geht nicht in allen Fällen. So manches Werk ist nur mit Hülfe von Fachsängern gut herauszubringen. Jahre lang hatte ich das Glück, eine sehr tüchtige Oratoriensängerin am Orte zu haben. Aber tempi passati. Sagen Sie selbst, wäre es im Hinblick auf das musikalische Leben hier und auf die Cultur der Kunst überhaupt nicht mehr als wünschenswerth, wenn solche Werke aufgeführt werden könnten? Führe ich manches auf, so geschieht es lediglich des Kostenpunktes wegen. Mein Geldbeutel hat auch einen Boden und durch die Verbild-

ohne sind wir Schranken gesetzt. Führen Sie doch das Publikum bis an die äusserste Grenze pecuniärer Leistungsfähigkeit, sagt vielleicht mancher weise Mann. Ist längst geschehen, sage ich. In diesem Punkte muss man übrigens vorsichtig sein, denn in Geldsachen hört ja die Gemüthlichkeit auf. Ich will mir die sich bis dato gleich gebliebene Theilnahme des Publikums erhalten, deshalb darf ich die Saiten nicht zu straff spannen, sonst reissen sie.

Bis jetzt ist nur von directen Einnahmen die Rede gewesen. Von den indirecten will ich gar nicht sprechen, obwohl sie grösser sind wie erstere. Im Moment sind sie aber weniger fühlbar. Dahin gehört: aus dem anwendenden mit Allen der durch Leitung der Vereine, Abhaltung der Proben etc. herbeigeführte Zeitverlust. Und Zeit ist Geld! Ich könnte noch manches Andere herausziehen, aber ich will Sie bei diesem dunkeln Punkte nicht zu lange aufhalten.

Von noch Folgendem, dann soll die Epistel auch zu Ende sein, lieber Freund. Seit Jahren schon wende ich mich an diejenige Instanz um Abhülfe, welche hier allein es halten vermag, an unsere Regierung. Meine Wünsche sind, wie ich glaube, nach den Verhältnissen sehr bescheidener Art und beschränken sich auf das Allernothwendigste. Das erste Gesuch liess ich im Kriegsjahre 1870 abgehen und begleitete es mit einem Memorandum, so dass ich bis ins Einzelne hinein die hiesigen musikalischen Zustände beschrieb und die Gründe darlegte, welche für ein Eintreten der Besserung mit Geldmitteln sprechen. Von den zuständigen akademischen Behörden wurde das Gesuch zugleich nachdrücklichst befürwortet. Aber — abgelehnt. Motiv: es fehlt an Mitteln. Hieraus konnte ich wenigstens den Trost schöpfen, dass die Hülfe nicht deshalb versagt wurde, weil die Begründung meiner Petition unzutreffend befunden war, und in der Kriegszeit verhielt ich mich ruhig, musste doch viele Andere sich ebenfalls bescheiden. Später versuchte ich es wieder, sogar wiederholt, aber bisher hat es mir noch nicht gelingen wollen, höheren Orts für den Gegenstand die nöthige Theilnahme zu erregen. Dennoch erachtete ich es bei meinen fortgesetzt trüben pecuniären Erfahrungen als eine unabweisliche Pflicht, mit solchen Vorstellungen nicht zurückzuhalten. Meine sämmtlichen Eingaben wurden — und das will ich ausdrücklich hinzufügen — aus der competentesten Seite, nämlich vom Curatorium der hiesigen Universität, denn die Verhältnisse aus eigener Anschauung genau bekannt sind, stets kräftig unterstützt. — Hier kann ich mit der Schilderung meiner universitäts-musikdirectorischen Leidensgeschichte abbrechen, denn Weiteres habe ich nicht zu berichten. Ob mir gelingt was ich erstrebe, wer kann es wissen? Oft zweifle ich. Für so bescheiden ich meine Wünsche auch halte. Zur Aufrichtung des gesunkenen Muthes wäre allerdings etwas nöthig, von dem was die Sache, die Kunst verlangt, will ich nicht weiter reden: das sagen Sie sich selbst.

Und nun nun Sie nicht ungehalten, lieber Freund, dass mein Schreiben trotz des Eingangs gegebenen Versprechens, auch kurz sein zu wollen, doch länger ausgefallen ist. Aber wess das Herz voll ist, geht der Mund über. Dann giebt es Punkte, bei deren Besprechung die Feder gar so leicht mit einem durchgeht.

Was sagen nun Sie zu alledem? Das möchte ich gar gern erfahren. Haben Sie mal ein Stündchen Zeit übrig, so bitte denken Sie an mich und schreiben mir.

Und damit Punktum. Leben Sie wohl. Ihr

Göttingen. L. Hille.

Bemerkungen zu dem vorigen Artikel.

Der Brief, welchen vorstehend zum Abdruck kam, war privater Natur, von meinem Freunde Hille geschrieben, um mich über die betreffenden Verhältnisse aufzuklären, und wird hier mitgetheilt weil ich voraussetze, dass die besprochenen Gegenstände mehr oder weniger alle Leser interessiren werden.

Ueber die Stellung, welche die Musik an Universitäten einnimmt oder einnehmen sollte, habe ich oft nachgedacht. Von dem einen Theile dieser Kunst, dem wissenschaftlichen, ist hier schon in dem Aufsatze »Ueber Kunstbildung auf Universitäten« die Rede gewesen. Etwas anderes ist aber die praktische Musik, deren Lage auf Universitäten, oder vielmehr in Universitäts-Städten, eine ganz besondere ist und die eingehendste Berücksichtigung verdienen dürfte. Die Verhältnisse sind hier sehr verschieden, nicht aber in akademischer, sondern in örtlicher Hinsicht. Es ist die Stadt, nicht die Universität, welche die Lage der Universitäts-Musikdirectoren so verschieden gestaltet, dass im weiten deutschen Reiche nicht zwei dieser Stellen gleich sind, was man dann auch von einer Vereinigung der Universitätsmusiker noch niemals gehört hat. Es scheint, dass man in ihren Interessen einander so fern stehen wie geographisch.

Der Hauptunterschied wird zu machen sein nach der Grösse der Städte. Berlin und Breslau unterscheiden sich wesentlich von Göttingen und Marburg. Die ersteren sind Orte, welche neben vielem Anderen auch eine Universität besitzen, die letzteren dagegen eigentliche Universitätsstädte. Die grosse Stadt hat reiche Mittel, was sich nirgends vortheilhafter geltend macht, als bei einer Kunst, deren Darstellung dasjenige erfordert, welches ein kleiner Ort nur kümmerlich, ein grosser aber sehr leicht bieten kann: Geld, viele Mitwirkende und zahlreiche Zuhörer. In grossen Städten ist daher der für die Universität angestellte Musiker mit seinem praktischen Wirken an einen Ort gewiesen, der ihn von den eigentlich akademischen Kreisen ziemlich unabhängig macht. Es bilden sich Institute, die durch den Ort, nicht durch die Universität gehalten werden und auch dann bestehen bleiben würden, wenn die Universität aufhören sollte. In Berlin hat sich dies sehr deutlich gezeigt, denn die in der Person seines Leiters bisher [unter Zelter] mit der Universität verbundene Singakademie führt seit bereits langen Jahren ein selbständiges Dasein. An solchen Orten besteht kein Bedürfniss, dass die Universität auch in der praktischen Musik vertreten sei; akademische Musikaufführungen treten fast ganz zurück, weil die musikalischen Bedürfnisse weit besser durch die verschiedenen, unabhängig von der Universität bestehenden Vereinigungen befriedigt werden können. Bei etwaigen Nothlagen ist es auch immer zunächst die Stadt oder der um ein Institut sich gruppirende Verein, wo Abhülfe gesucht wird. Wir wollen diese musikalischen Verhältnisse der grossen Städte keineswegs als Muster der Vollkommenheit hinstellen; eben in ihrer Stärke, nämlich in der privaten Vereinigung, sind zugleich ihre Mängel begründet. Hier soll nur erklärt werden, warum es an einigen Orten weniger nahe liegt als an anderen, auch die Unterstützung der Regierung anzunehmen.

Unter den eigentlichen Universitätsstädten besteht noch ein erheblicher Unterschied. Da giebt es solche wie Greifswald, Marburg u. a., welche wesentlich nur zur Ausbildung der Landeskinder gedient und der Kunst niemals eine hervorragende Stätte bereitet haben. Hier wirken ohne Zweifel auch tüchtige Männer, und wird noch kräftig gute Musik gemacht; aber wer etwas Besseres finden kann, der macht sich dort nicht ansässig, und den Orte wird erreicht allein eine Bedeutung, welche den Theologen weiteres kaum rechtfertigt. Es ist hier nur die Rede, nur von dem was gegenwärtig geschieht oder bisher geschehen ist, nicht aber von dem, was durch ein energisches Wirken und die Hebung der Orte vielleicht in der Zukunft zu Stande gebracht werden kann.

Daneben nun giebt es Universitätsstädte mit einer ganz ge-

dene Vergangenheit, einer ganz anderen Bedeutung für das Allgemeine und zu diesen gehört in erster Reihe Göttingen. Schon durch ihre Gründung wurde ihr ein Charakter eingeprägt, den man zu allen Zeiten zu bewahren bemüht gewesen ist. Es war stets eine grosse Universität. Für eine rege und weitgreifende Theilnahme der Kunst fehlten zwar viele Vorbedingungen, aber was möglich war, und an andere Hochschulen von gleicher Lage gewiss nicht versucht wäre, ist selbst in dieser Hinsicht geschehen. Namentlich hat man auch die Musik nicht vergessen. Hier hat ein Forkel dauernd gewirkt, und in neuerer Zeit war Göttingen die erste Universität, welche neben einem tüchtigen Musikdirector einen namhaften Gelehrten zum musikalischen Professor bestellte, dadurch den praktischen und theoretischen Theil dieser Kunst ins Gleichgewicht setzend. Ein solches Gleichgewicht wäre wohl an allen denjenigen Orten erwünscht und vielleicht durchaus nothwendig, die bei ihrem geringen Umfange nicht auf anderweitige locale Musikinstitute zurückgreifen können.

Neben diesen allgemeinen Erwägungen sprechen für Göttingen noch einige besondere, die aus den Wandlungen der jüngsten Zeit sich ergeben. Es war bis 1866 eine hannoversche und ist nun eine preussische Universität. Die Personen, welche von der früheren Regierung angestellt sind, haben ihre noch sämmtlich ihre Wirkungskreise inne, unter ihnen auch unser Freund, der Musikdirector. Bei den meisten Insassen der alten Facultäten hat diese eingreifende Veränderung nur eine geringe Verrückung ihrer Lage und ihres Daseins zu Wege gebracht, natürlich abgesehen von politischen Sym- und Antipathien, fast alle waren fest angestellt, genugend besoldet und durch eine staatlich wohlgepflegte Wissenschaft in ihrem ganzen Bestande so gesichert, dass eine Störung von keiner Seite eintreten konnte. Ganz anders verhält es sich mit dem Vertreter der musikalischen Kunst. War die Pflege der Kunst an Universitäten in neueren Zeiten überhaupt eine vorzugsweise an die persönliche Theilnahme und Unterstützung des regierenden Fürsten gewiesene Angabe, so ist solches bei der Musik noch in besonderem Maasse der Fall gewesen. Die hierfür geschaffenen Stellungen sind also viel weniger gesichert, als bei den Facultätswissenschaften; sie werden meistens besetzt unter Verheissung besonderer Unterstützung und angenommen in dem Vertrauen, dass der Thronerbe die Hebel entstehender Schwierigkeiten leicht werde beseitigen helfen. Für Göttingen gilt das alles ganz besonders, namentlich was den gegenwärtigen Inhaber der Musikdirectorstelle anlangt. Derselbe wurde, wie er in seinem Briefe bekennt, ganz unerwartet in dieselbe berufen. Die sonderbaren Verhältnisse, unter welchen es geschah, sind uns noch sehr gut in der Erinnerung. König Georg ging vor mehr als 20 Jahren, angeregt durch den Berliner Domchor, damit um, ein ähnliches Institut für seine Schlosskirche zu schaffen. Bei den Vorberathungen dazu betheiligte sich auch der damals in Hannover domicilirende Brix, und Jedermann betrachtete diesen als den künftigen Dirigenten des neuen Schlosschors. Plötzlich wurde der bisherige Göttinger Musikdirector zu dieser Stellung berufen und Hille dagegen nach Göttingen versetzt. 1866 oder 1867 trat die Pensionirung des Schlosschordirigenten ein. Wären bisher die früheren Vorgänge den Behörden in Erinnerung gewesen, so hätte es ein leichtes sein müssen, dem Universitätsmusikdirector jetzt diejenige Stelle zu verschaffen, welche ihm bereits zehn Jahre zuvor gewiss zu sein schien. Statt dessen rückte der bisherige zweite Dirigent des Schlosschors in die erste Stelle auf, und die ohnehin zahlreichen Schwierigkeiten des Universitätsmusikdirectors wurden noch wesentlich vermehrt dadurch, dass ihm eine fremde Oberbehörde gesetzt und der bisherige natürliche Weg zu seiner Beförderung ihm verlegt war. Konnte man die Göttinger Stelle bis dahin ansehen als eine Vorstufe für die besondere Anstellung der Residenz, von welcher in diese jeden Tag aufzurücken war, so blieb ihr Vertreter nun lebenslang gebannt an einen Ort, wohin er sich bewusst war nur durch Zufall oder unberechenbare höfische Einflüsse verschlagen zu sein. Das wirkt auch bei der stärksten und ausdauerndsten Natur lähmend auf die ganze Wirksamkeit.

Als Hannover 1866 in preussischen Besitz überging, war man ohne Säumen und mit jener weisen Vorsorglichkeit, die diesem Staate immer eigen gewesen ist, bedacht, den glänzenden Glanz nicht zu verlöschen. Die musikalischen Kunstanstalten blieben neben den übrigen bestehen und ihrem ganzen freigelegten Budget; alle Ansätze des Etat wurden nach wie vor bewilligt, auch diejenigen, welche unverhältnissmässig hoch zu sein schienen. Die Bühne, die Oper war also gesichert, der Schlosschor auch. Concerte kirchlicher sowie weltlicher vom Theaterpersonal ausgingen. Alles in Institutionen Begründete, alles contractlich Stipulirte wurde respectirt und bestens gefördert. Aber wie verhält es sich mit demjenigen, was nicht stipulirt war? Hier ist der wunde Fleck und wird der Schade sichtbar, welcher durch den Wechsel der Oberbehörde unvermeidlich entstehen musste. Der beste, selbständigste, nicht an Kirche und Theater gebundene Theil dieser Kunst und seine Vertreter wurden von Oben immer nur nach Neigung und persönlichem Ermessen gefördert, alles beruhte auf Vertrauen, gesprochenem nicht geschriebenem Wort, Geschmack des Herrschers, Brauch und Herkommen der Dynastie. Das mag höchst unbestimmt genannt werden und auch nichts Einzelnes mit sicher darauf zu gründen; aber es war doch ein Ohr da, welches selbst die weitgehendsten Wünsche gnädig anhörte, eine huldvolle Aufmunterung, welche die künstlerische Leistungsfähigkeit aufs höchste spannte, ein souveräner Wille, der die Mittel gewährte, damit tastende Bestrebungen schnell und vollkommen zur That werden konnten. In einer solchen Stellung fühlte Serenissimus sich ebenso behaglich wie der Künstler, dessen Werk im Schein der fürstlichen Sonne üppig gedieh, und man muss so unbefangen sein anzuerkennen, dass dieses Verhältniss sich zu allen Zeiten der künstlerischen Production förderlich erwiesen hat, also keineswegs wohl das natürliche genannt werden kann. Die Beherrscher kleinerer Länder, deren Zeit nicht ganz von eigentlichen Regierungsgeschäften und Präsentationen absorbirt wird, pflegen eine solche Verhältniss, wenn anders sie Geschmack für die Kunst besitzen, auch mit einer gewissen Eifersucht aufrecht zu erhalten und sich billig dagegen zu sträuben, dass von dieser die Kunst beschützenden und überwachenden Thätigkeit etwas an die regelmässigen Regierungsorgane abgetreten werde. Als ich einmal dem Könige Georg V. von Hannover das dürftige und heimathlose Dasein des mit in zufälligen Concerten oder privaten Vereinigungen vegetirenden besten Theiles der musikalischen Kunst darlegte im Vergleich zu der kirchlichen und namentlich der theatralischen Musik, und es als wünschenswerth bezeichnete, dass die Bestrebungen des ganzen Landes leitend und fördernd in der Hand gehalten würden, fanden meine Vorstellungen die lebhafteste Billigung; nur sagte der König, vom grünen Tische aus müsse man so etwas nicht machen, denn die Ministerien verständen nichts davon. Er betrachtete es als ein- oder eigentlich oberministeriell, was dann mitunter recht sonderbar dadurch zu Tage trat, dass Musikern und Malern lange Audienzen gewährt wurden, während der Minister im Vorzimmer wartete, und schliesslich ihre Vorträge schriftlich einbringen mussten. Regierungsangelegenheiten waren meistens wohl oder übel noch Büchmeistern zu erledigen, welche den persönlichen Neigungen des Herrschers wenig Rechnung trugen; dafür hielt aber auch der König die Leitung der Kunst autokratisch in der Hand; hier duldete er keine Zwischeninstanz, überzeugt, dass Behörden für solche Angelegenheiten, in denen der souveräne Geschmack

entsprechend schlechterdings kein Verständniss haben. Musste er hierüber mitunter die Meinungen Unkundiger anhören, so lächelte er sonderbar und auf seinem Gesichte war deutlich zu lesen: »Warum gebt ihr euch die Mühe mir langweilig auseinander zu setzen, was ich durch Inspiration viel besser weiss und allein wissen kann?« Ueber die willkürlichen und unberechenbaren Maassnahmen, welche aus solchen Maximen folgen mussten und auch gefolgt sind, wird niemand Lust haben bei unsern Fürsten zu sprechen, das uns überaus harte Schicksal gleichsam für die Fehler anderer Standesgenossen mitgestraft hat. Wohl aber ist es am Orte, mit besonderem Nachdrucke hervor zu heben, dass der genannte König die traurige Lage der Concertmusik, vermuthlich der oratorischen, sofort würdigte und zur Abhülfe in seinem Lande fest entschlossen war. Das im Jahr 1866 in Hannover abzuhaltende Musikfest, welches aber des ausbrechenden Krieges wegen unterblieb, sollte den Ausgangspunkt einer Reform bilden, welche sich über das ganze Land erstreckt und nach und nach sämmtliche musikalische Anstalten und Vereine in einen Kreis würde gezogen haben. Ein grosses Concerthaus — Cäcilienhaus oder -Saal wollte der König es nennen — sollte in Hannover entstehen, als Muster und Mittelpunkt für die Concertthätigkeit der übrigen Orte, ausgerüstet mit allem Zubehör, der für die Aufführung der vorhandenen Tonwerke erforderlich ist; und diese Werke selbst, aus alter, mittlerer oder neuer Zeit, sie sollten vorgeführt werden nicht nach beschränktem Geschmacke oder parteiischer Auswahl, sondern rein nach ihrem Kunstwerthe, und sollten aufgeführt werden mit sorglicher Verwendung aller derjenigen Tonmittel, durch welche ihre originale Gestalt und Schönheit im besten Lichte erscheint. Es ist möglich, dass die ersten Versuche, solche Pläne auszuführen, den hohen Ideen wenig entsprochen hätten, weil die Leitung ungeeigneten Händen anvertraut war, wie ich denn gestehen muss, dass mir aus dieser Ursache das Unterbleiben des hannoverschen Musikfestes nicht unerwünscht war; aber der König war zu sehr erfüllt von der Sache, als dass er in ruhigen Zeiten unter Betheiligung der besten vorhandenen Kräfte nicht bald genügendere Einrichtungen und Aufführungen hätte zu Stande bringen sollen. Freilich mag es sonderbar erscheinen, dass ein Fürst, während der Palast Tage lang belebt ist von ein- und ausgehenden Officieren, nahe manchem was Irrenden, noch Musse findet, Musikwerke hinsichtlich der Anforderungen, welche eine grosse Aufführung stellt, mit lebhaftem Antheil bis ins Einzelne zu besprechen, wie es in meinem Beisein am Sonntage nach Ostern 1866 geschah; aber das Bewusstsein der Werthschätzung dieser Kunst und dem persönlichen Verhältniss zu ihr war damit doch unzweideutig gegeben. Man denke sich nun diese Pläne realisirt — und Alle, die solchen wohnten, waren wohl berechtigt es zu hoffen — so würde dadurch eine grosse Anzahl von neuen musikalischen Kräften in Thätigkeit gesetzt sein, und zwar würde man hierbei nach solchen Männern ausgeschaut haben, die noch etwas anderes können, als Opern dirigiren und vor den neuesten Fortschritten Bücklinge machen. Damit würde der Ruf ergangen sein an Manchen, von dem es dem gebrannten Kinde hiess: »Freund, bleibe [illegible] hier im Schatten, wo du kannst und zeige deine Sprünge!« Er würde sie noch gemacht haben, der Eine als Neuerer, der Andere zu deren und der Kunst Besten, und eine belebende Bewegung wäre damit in den ganzen Kreis gekommen, welche diesen Theil der Kunstübung um eine Stufe höher gerückt hätte.

Dergleichen muss man sich vergegenwärtigen, um den Druck ermessen zu können, welcher selbst auf denen lastet, die im Uebrigen den neuen Zuständen mit ganzer Seele anhängen. Sie waren auch früher nicht auf Rosen gebettet, aber die Hoffnung war doch vorhanden. Diese ist ihnen nun genommen, ebenso persönlich und der Musik, welche sie vertreten, sachlich, denn Niemand kümmert sich mehr darum, was und wie man's treibt. Statt der früheren freien Bewegung, wie sie für die Heranbildung intelligenter Musiker so nothwendig ist, fühlt man eine starre Scheidewand aufgerichtet, hinter welcher zu beiden Seiten die Beschränktheit gedeiht. In diesen Tagen starb der erste Kapellmeister am hannoverschen Theater, Fischer, im Amte ein Nachfolger Marschner's. Fischer nahm seinen Ausgang aus der Militärmusik, seinen Durchgang durch Männergesangvereine und war ein tüchtiger Dirigent, dem zu Ehre nachgesagt werden muss, dass er mit seiner grösseren Stellung gewachsen ist, mehr wenigstens als nach den Antecedentien zu vermuthen war. Der grosse Spielraum, welcher dem persönlichen Fortkommen gewährt war, hat solches hauptsächlich verursacht. Gesetzt nun, der jetzige Musikdirector an der Landesuniversität fühlte ebenfalls Lust und Beruf in sich, Hofkapellmeister und Operndirigent zu werden, so würde er unter den früheren Verhältnissen ganz unbehindert seine Verbindungen benutzt, seine Wünsche vorgestellt haben. Jeder Wohlgesinnte wäre ihm nach Kräften behülflich gewesen und seine Aussichten hätten nicht schlechter, wahrscheinlich sogar besser gestanden, als die eines bereits amtirenden Operndirigenten. Man setze nun aber dagegen den Fall, dass derselbe Musikdirector noch heute eine solche Beförderung zu erlangen bestrebt sein sollte, würde er nicht nur sich selber und vor Allen, die davon hören, lächerlich erscheinen, wenn er ein darauf gerichtetes Gesuch bei der Hoftheaterintendanz in Hannover einreichen wollte? Würde man ihm nicht sagen, oder doch einstimmig denken: »Schuster, bleib bei deinem Leisten«? Und ist diese Thatsache, die niemand verwundern wird, ist sie nicht, fragen wir, ein Beweis, dass die musikalische Kunst, soweit es sich um ein staatliches Werkzeug handelt, in der Anschauung der Menschen bereits zum Handwerk herabgekommen ist? —

(Schluss folgt.)

Kritische Briefe

an eine Dame.

4.

Sie fragen mich halb scherzend, halb ernst, soll ich auch einmal Kritik üben? Warum nicht? Versuchen Sie's! Einige Bekannte zu kritisiren haben ja die Damen fast alle, denken Sie nur an die Kaffeegesellschaften. Damit will ich nichts Schlimmes gesagt haben, wenigstens nicht gegen Sie, denn ich wüsste nicht, dass Sie je einen guten Bekannten angetastet hätten; dazu haben Sie ein viel zu gutes Herz. Aber es fragt sich, ob dieses nicht mit Ihnen durchginge und Sie reine Gefühlskritik trieben, wenn Sie mit der Feder recensirten. Mit Gefühlskritik aber ist uns nicht gedient. Geschmack und Sachkenntniss besitzen Sie ja, dann sind Sie, wie oben bemerkt, eine gute Seele und wenn Sie nur wollen, können Sie auch bestimmt auftreten und objectiv genug sein. Was will man mehr! Dennoch bezweifle ich, dass Sie's fertig bringen. Wir besitzen gute Schriftstellerinnen und Dichterinnen; aber für systematische Kritik, speciell musikalische, scheint die Feder der Frau nun einmal wenig geeignet zu sein. Ich könnte Ihnen allerdings Frauen nennen, die sich auf dies Feld begeben haben; genau betrachtet aber bestehen ihre kritischen Ergüsse aus allgemeinen oder schönen, im günstigsten Fall geistreichen Redensarten; ein Eingehen z. B. auf die Technik des Kunstwerks da, wo es nothwendig gewesen wäre, vermisst man durchweg. Aber keine Regel ohne Ausnahme. Die Möglichkeit, dass auch die Frau eine gute Kritikerin sein könne, bestreite ich nicht. Was weiter? Sie könnten ja eine solche Ausnahme machen und, wenn sonst Mann und Kind und Haus und Heerd es gestatten, geschätzte Mitarbeiterin einer musikalischen Zeitung werden. Ich möchte Ihnen aber empfehlen, einstweilen als Muse aufzutreten.

sonst würde man bei dem herrschenden Vorurtheile gegen derartige Frauenthätigkeit sofort fragen, ob es nicht genug sei, dass man in Oper und Concert, in Thee-, Kaffee- und andern Gesellschaften, sondern nun auch noch schwarz auf weiss in Zeitungen Weibergewäsch und Geschwätz enthalten müsse. Das geht häufig genug auch von Männern aus, werden Sie zur Rechtfertigung der Frau entgegnen, und Sie mögen nicht ganz Unrecht haben. Doch wir wollen sehen. Ich suche ein Wort zur Beurtheilung für Sie aus. Abgemacht. Und nun lassen Sie mich wieder einige Novitäten anzeigen und zwar heute solche, zu deren Vortrag mehr als zwei Hände erforderlich sind.

S. de Lange. Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. Op. 21. Pr. 10 M. Leipzig, F. E. C. Leuckart (Constantin Sander).

Der Componist ist ein tüchtiger und gewandter musikalischer Arbeiter; auch ist das Material, das er verarbeitet, gut, aber er arbeitet fast zu viel und man möchte wünschen, dass er, um mit M. Hauptmann zu reden, ein Theil Arbeit aus der Arbeit wieder beseitigt und einzelne kleine Motive weniger lang ausgesponnen hätte. Breite Formen verlangen auch Arbeit in grossen Zügen. Der Detailarbeit soll deshalb ihr Recht nicht geschmälert werden, aber man soll sich wohl hüten, zu lange bei ihr zu verweilen, weil man leicht Gefahr läuft, ins Kleinliche zu verfallen. Der Verfasser schifft wohl einmal hart an dieser Klippe vorbei. Folgern soll der Leser daraus aber nicht, dass die Hauptmotive des Werks kurzathmig seien; sie haben im Gegentheil meist guten längeren Fluss, sind natürlich und fest gegliedert, ausserdem gar nicht uninteressant. Das zweite Thema des ersten Satzes zeichnet sich durch besondere Innigkeit aus. Alles in Allem ist das Trio ein respectables Werk, das, ohne gerade einen hinreissenden Eindruck hervorzubringen, doch gern gespielt und gehört werden wird. Es besteht aus den üblichen vier Sätzen: Allegro, Andante, Scherzo, Finale, hat eine gewisse elegante Factur und macht in Bezug auf die Ausführung nicht allzu hohe Ansprüche, verlangt aber immerhin gute Spieler. Schrecklich anzuhören ist eine Stelle im Scherzo (S. 19 von oben), die zweite Hälfte von Takt 2 und 3. Oder sollten sich hier Druckfehler eingeschlichen haben? Auch sonst noch laufen harmonische Härten mit unter, doch sind es weit weniger störend.

H. von Herzogenberg. Variationen über ein Thema von Johannes Brahms (Aus Op. 7. Sechs Gesänge No. 5. »Mei Mueter mag mi net«) für Pianoforte zu vier Händen. Op. 23. Pr. 3 M. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann.

Ein interessantes Werk voll harmonischer und anderer Feinheiten. Wenn ich sage, dass es hin und wieder an Brahms erinnert, so soll damit dem Componisten kein Vorwurf gemacht sein. Man kann sehr wohl sich einem Andern geistig anschliessen und dabei doch eigne Wege gehen: das zeigt Brahms selbst, bei dem ja anfangs auch z. B. Schumann'schen Einfluss zu verspüren war. Jeder empfängt die hauptsächlichsten Anregungen von dem, der ihm am sympathischsten ist, und der Eine lernt auf dem Andern weiter. So war es und so wird es in alle Zukunft bleiben. Zeigt sich im Uebrigen specifisch Eignes bei einem Componisten, so ist wenig darauf zu geben, wenn sporadisch der eine oder andere Anklang an das erwählte Vorbild sich findet. Das ist noch keine eigentliche Nachahmung, vor der allerdings unter allen Umständen gewarnt werden muss. Nach dem Vorgange Beethovens, der auch hier der bahnbrechende war, sucht eine neuerer Zeit der Variationenform mehr und mehr neue Seiten abzugewinnen, nicht selten mit überraschend schönem Erfolge. Mit der Schablone wird gebrochen und wir sehen oft ganz eigenartige kleine Tongebilde entstehen, die so selbständig sie auch an sich erscheinen, doch durch ein geistiges Band unter sich und mit dem Thema verknüpft sind und das macht uns die Form der Variation annehmbarer und interessanter. Es gab eine Zeit, wo dieselbe ein wenig anrüchig war und zwar deshalb, weil sie vorwiegend virtuosen oder überhaupt nur abrenkitzelnden Zwecken huldigte, sie war langweilig geworden mit einem Wort und da braucht man nicht erst zurückzudenken bis zu dem seligen Gelinek. Das ist anders geworden und wir wollen das Verdienst derjenigen gern anerkennen, die die Form echt künstlerischen Zwecken dienstbar machten und machen. Das thut auch der Componist obiger Variationen, die ich deshalb Ihnen und Ihresgleichen, d. h. allen künstlerisch gesinnten Spielern, hiermit warm empfohlen haben will. Ohne technisch schwer zu sein, verlangen sie doch, um zu wirken, eine recht sorgsame Ausführung.

Es scheint fast, als veranlassten die wiederholt laut gewordenen Klagen über Mangel an Original-Compositionen zu vier Händen die Componisten, auf Abhülfe bedacht zu sein: wenigstens kommen in letzterer Zeit verhältnissmässig viel Werke dieser Art zum Vorschein, die, wie ich zu Vergnügen hinzufüge, meist gut, zum Theil vortrefflich sind. Einen beachtenswerthen Beitrag liefert auch

Heinrich Hofmann. Reigen. Nächtlicher Zug. Tanzlied. Drei Charakterstücke für das Pianoforte zu vier Händen. Op. 66. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. M. 3. 25.

Das vom Verfasser bis jetzt erschienene, besonders grösseren Werke haben denselben als begabten Componisten gezeigt und ihm einen geachteten Namen in der musikalischen Welt erworben. Vorliegende drei Stücke werden die gute Meinung von ihm befestigen helfen. Er sagt uns in ihnen freilich nichts aussergewöhnlich Neues, aber klein gute und zum Theil recht charakteristische Musik, die auch des melodiösen Elementes nicht entbehrt. Ich empfehle die Stücke deshalb und bemerke noch, dass sie auch gut und leicht spielbar sind. Das zweite Stück »Nächtlicher Zug« erinnert in Einzelnheiten wohl an Mendelssohn, zeigt sich im Uebrigen aber selbständig.

Verfügen Sie über zwei Pianoforte und wünschen Sie Arrangements aus Stücken aus Wagners Opern, so mache ich Sie darauf aufmerksam, dass Herr Alfred Pringsheim die Schlussscene (Isoldens Liebestod) aus »Tristan und Isolde« für zwei Pianoforte zu vier Händen (Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. M. 4. 50.) und Herr Friedrich Hermann drei Stücke aus »Lohengrin«: Zug der Frauen zum Münster, Einleitung zum dritten Act und das Brautlied (Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. M. 4. 50. M. 4. 75. M. 1. 75.) für zwei Pianoforte zu acht Händen bearbeitet hat. Das Letzteren Arrangements sind technisch leichter auszuführen als das des Ersteren, ganz natürlich, denn Herr Hermann lässt doppelt so viel Hände arbeiten. Wenn es nur nicht zu schwer hielte, 16 gute Finger zusammen zu bringen! Herr Pringsheim begnügt sich mit 20. Er arrangirt, scheint mir, gern ein wenig voll, voller vielleicht als nöthig wäre und gut ist. Ich gebe übrigens zu, dass die Wagner'sche Partitur wohl in vollem Satze verlangen kann. Sämmtliche Arrangements sind geschickt gemacht, claviergerecht und partiturgetreu.

Genug für diesmal. Lassen Sie bald wieder von sich hören.

Aus München.

Ueber Franz Wüllner.

Vor wenigen Tagen hat die geisteswissenschaftliche Section der philosophischen Facultät in München einhellig beschlossen, den Hofkapellmeister und Professor der Musikschule daselbst Franz Wüllner zum Ehrendoctor der Philosophie zu ernennen, sowohl in Rücksicht auf seine Leistungen als Compo-

ters und Lehrer, als auch wegen seiner theoretischen und historischen Arbeiten auf dem Gebiete seiner Kunst.«

An diesen spontanen Act der hiesigen Universität, zu welchem Wüllners bereits in diesen Blättern erwähntes nahe bevorstehendes Scheiden von München den unmittelbaren Anlass gegeben haben mag, und der nicht nur von seinen Freunden und Bekannten, sondern von allen hiesigen Musikfreunden als eine wohlverdiente öffentliche Anerkennung freudig begrüsst wird, mag wohl neben den oben angeführten Motiven auch seine Thätigkeit als Dirigent der Hofkapelle, der Oper und der musikalischen Akademie einen grossen Antheil haben. Nachdem die musikalische Zeitung schon seit 12 Jahren in allen diesen Richtungen Wüllners Leistungen ihre Aufmerksamkeit zugewendet hat, so wird es vergönnt sein, bei dem gegenwärtigen für München gleichwohl bedauerlichen Wendepunkte in Wüllners Laufbahn einen kurzen Rückblick auf dessen bisherigen Lebensgang als Künstler zu richten.

Bis Anfang 1865 war Wüllner städtischer Kapellmeister in Aachen, wo er u. a. gemeinschaftlich mit Franz Liszt das 41. niederrheinische Musikfest leitete. Um die angegebene Zeit wurde Wüllner als Hofkapellmeister nach München berufen, anfänglich blos um die Musik an den kirchlichen Feierlichkeiten in der Hofkapelle zu dirigiren, später aber nach Franz Lachners und Hans von Bülows Abgang auch um in die Direction der Oper und der Concerte der musikalischen Akademie (1869) einzutreten, in welch beiden letzteren Richtungen nach Hofkapellmeister Levi's Eintritt im October 1872 die Aufgaben zwischen beiden getheilt wurden. Der 1867 reorganisirten Musikschule gehörte Wüllner als Lehrer für den Chorgesang und das Ensemble an.

Als Componist begegnen wir Wüllner in der Oeffentlichkeit zuerst Anfangs der 60er Jahre; er schuf mehrere Hefte stimmungsvoller Lieder, interessante Compositionen für das Clavier zu zwei und vier Händen und lieferte sehr gelungene Arrangements Haydn'scher Symphonien. Sein 1864 entstandenes grösseres Werk für Männerchor »Heinrich der Finkler« wurde von ihm aus Anlass eines Preis-Ausschreibens der Aachener Liedertafel componirt, mit dem ersten Preise gekrönt und ausser in Aachen auch in Hamburg und München mit grossem Beifall aufgeführt. Gegenwärtig sind seine im Drucke erschienenen Compositionen — darunter viele Kirchencompositionen strengen Stils — bis zu Op. 30 vorgedrungen; als besonders gelungen erwähnen wir noch: ein *Salve regina* Op. 44, den 98. Psalm für Männerstimmen Op. 47, eine Messe für gemischte Stimmen und Soli Op. 48, und *Miserere* doppelchörig. Alle seine Schöpfungen, wenn auch von verschiedenem Werthe, tragen den Stempel ernsten Strebens und solider Richtung, sie zeugen von gründlichen Studien und grosser Gewandtheit in Behandlung der modernen wie der strengen musikalischen Satzes.

Mit der musikalischen Direction der kgl. Oper und der Akademie-Concerte befasst sich Wüllner demgemäss nahezu 8 Jahre. Wenn auch auf den seiner durchaus nicht theatralisch angelegten Natur Anfangs nicht sehr zusagenden Brettern, »welche die Welt bedeuten«, weniger heimisch, errang er doch auch hier in Kurzem die erforderliche Gewandtheit, und seine Aufführungen gaben Zeugniss von der sorgfältigen Gewissenhaftigkeit, mit der er die Proben leitete, sowie von künstlerischer Auffassung des Gegenstandes. Vor seinem rastlosen Fleisse und seiner pflichttreuen Hingebung an eine ihm obliegende, sicherlich nicht einmal sympathische Aufgabe hat München schon vor etwa 7 Jahren den von vielen allerdings für zweifelhaft erachteten Genuss der Aufführung der ersten beiden Stücke der Nibelungen-Tetralogie, Rheingold und Walküre, zu danken.

Die unter seinem unmittelbaren Vorgängern H. v. Bülow zu ziemlich am Rand und Band gegangene Leitung der Akademie-Concerte, welche Wüllner bis zum Eintritte Levi's October 1872 ausschliessend, und von diesem Zeitpunkte an mit Letzterem alternirend übernahm, gelangte unter Wüllner alsbald wieder in bessere Bahnen. Insbesondere ist seinem classischen Geschmacke die früher sehr zurückgedrängte, stets mustergültige Vorführung von Oratorien als Samson, Belsazar, Elias, sowie anderer erhabenster Kunstwerke — der beiden Messen von Beethoven, der H-moll-Messe und der Matthäus-Passion von J. S. Bach, der Requiem von Mozart, Brahms und Verdi zuzuschreiben.

Eine reiche Quelle der edelsten Genüsse erschloss Wüllner 1869 durch die Gründung der Vocal-Concerte der kgl. Hofkapelle des Pensionsvereins classischer Musik; es wurde dadurch Gelegenheit geboten, nicht nur selten gehörte Stücke der Messe, sowie von der Zeiten der alten Italiener bis auf die Gegenwart, sondern auch Gesangs-Compositionen der älteren belgischen, französischen und englischen Schule, ebenso die besten a capella Werke moderner Tonsetzer in geradezu vollendeten Aufführungen kennen zu lernen und zu geniessen, wobei auf das Glänzendste Wüllners stets poetische Auffassung, sein nach dem Höchsten in der Kunst strebender Geschmack und sein ganz specifisches Talent für die Einstudirung, Direction und geniale Wiedergabe von Gesangwerken sich bekundete. Die Fortführung dieser in dem Musikleben fast aller übrigen grossen Städte wie früher auch hier fehlenden Concerte ist nicht nur gegenüber dem Dirigenten, sondern auch der Hofkapelle um so rühmender anzuerkennen, als sie für erstere eine reine Ehrensache und bei der beschränkten Anzahl der Verehrer classischer Musik der finanzielle Ertrag für die Mitwirkenden stets ein sehr geringer war.

Als Lehrer an dem früheren Musik-Conservatorium, der gegenwärtigen k. Musikschule trat Wüllner bald nach seiner Hierherkunft ein. Es war ihm hierbei der Unterricht im Chor-Gesange und im Ensemble, sowie die Stelle eines Inspectors übertragen. Dem Wüllner im Besitze der bereits geschilderten Eigenschaften durch seine Lehrgabe, seinen unermüdlichen Fleiss und die aufopferndste Hingebung an die Sache ganz hervorragende Erfolge erzielte, kann man leicht ermessen und wurde auch in den Berichten dieser Blätter über die Prüfungen der Musikschule stets gebührend hervorgehoben. Mit voller Ueberzeugung sprechen wir es daher aus, dass besonders von diesem Gesichtspunkte betrachtet sein Verlust für München als ein sehr beklagenswerther und vielleicht unersetzlicher bezeichnet werden muss, um so mehr als Wüllner sich auch durch seinen wohlwollenden und von wahrer Humanität getragenen Ernst die Sympathien und die Anhänglichkeit aller seiner Schüler und Schülerinnen zu erwerben wusste.

Eine Frucht dieser seiner amtlichen Aufgabe ist die im vorigen Jahre bewirkte Herausgabe seiner »Chorschule für die k. Münchener Musikschule, 3 Stufen« — eines in seiner Art vortrefflichen und für den praktischen Gebrauch nicht genug zu empfehlenden Werkes.

Bei solchen Eigenschaften und Leistungen ist es sehr erklärlich, dass die Universität München, mit derartigen Gunstbezeugungen sonst äusserst sparsam, dem scheidenden Künstler bei seinem Abgange auf seinen Posten als k. Hofkapellmeister in Dresden durch die ihm verliehene Ehrenpromotion eine besondere Auszeichnung zu Theil werden liess, wodurch sie nicht nur seine Verdienste um die musikalische Kunst in München anerkannte, sondern ihm auch auf den Lebensweg eine freundliche Erinnerung an die Stadt mitgab, wo er 12 Jahre so vielseitig und erfolgreich gewirkt und sich die allgemeine Hochachtung erworben hat.

München. S.

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 29. August 1877. Nr. 35. XII. Jahrgang.

Friedrich Silcher.

Die Zahl der Heroen in der Kunst, der Männer, in denen sich der Geist der Zeit verkörperte und deren universelles Schaffen epochemachend und bahnbrechend war, ist zu keiner Zeit gross gewesen, aber stets gross genug, um den Stand und den mehr oder minder veränderten Gang in der Kunst an ihnen zu erkennen. Sie bilden vergleichbar, an denen sich Mit- und Nachwelt aufzurichten vermögen, Höhenpunkte, überall im Lande sichtbar. Alle anderen überragend. Wir erkennen hierin die weise Sparsamkeit der Natur, die nicht mehr schafft, als nothwendig ist. Was sollten wir auch mit allzu hohen Bergen? Wir müssen auch kleinere Berge haben und Hügel und Ebenen, schon der Contraste wegen. Wir haben sie auch und zwar mehr kleinere als grosse Berge, mehr Hügel als Berge, mehr Ebenen als Hügel. Der Natur verglichen wäre Alles und Alles und in dieser Mannigfaltigkeit erscheint die Welt erst schön. Abstufungen solcher Art haben wir auch in unserer Kunst. Da stehen wir ebenfalls hoch und niedrig auf Bergen, Hügeln und Ebenen, ja auch in Sümpfen und Morästen. Aber letztere haben wir wenigstens das Recht links liegen zu lassen, wenn wir nicht etwa versuchen wollen, sie trocken zu legen und urbar zu machen. Selbstverständlich handelt es sich dabei nicht um die äussere Lebensstellung, die irrelevant ist, sondern lediglich um die Stellung zur Kunst. Es ist freilich schlimm genug, aber meist so, dass das Publicum ein grosses Ansehen gerne für den besten Maassstab zu halten pflegt, der den äusserlich angesehenste oder einträglichste Stellung einnimmt, dass eben deshalb der königliche Hofkapellmeister, der vor Aller Augen den Taktstock so elegant handhabt, in der Regel höhere ist als mehr gilt als der bescheiden am Pult sitzende Orchesterspieler oder der im Schweisse seines Angesichts Lectionen ertheilende Musiklehrer, während in Wahrheit häufig genug beiden auf dem Berge stehen, ersterem aber höchstens ein Platz auf dem Hügel zuerkannt werden kann. Es sind das Vorurtheile des Publicums, gegen die im Allgemeinen schwer anzukämpfen ist. Zuweilen unausrottbar, sollte man nicht unterlassen, abzuspringen gegen sie aufzutreten da, wo sie gefährlich und mit Vorbedacht geführt werden, weil sie dort immer einen nachtheiligen Einfluss auf Kunst und Künstler ausüben. Die Wahrheit des Gesagten liesse sich an nicht wenigen Beispielen aus der Gegenwart schlagend nachweisen. Wir wollen nicht um des lieben Friedens willen so Manchem sich erhaltenden Ansehens Wespennest zu stechen. Doch sehen wir davon ab. Wer also ihm verliehene oder sich selbst gemachte Stellung innehält in der Kunst, wäre sie auch noch so eng begrenzt und das Wirken in ihr lediglich reproductiv, und diese Stellung ganz und voll ausfüllt und mit künstlerischem Sinn und Gewissen in ihr schaltet und waltet, der hat gerechten Anspruch auf Anerkennung und diese soll ihm auch schon der Presse zu Theil werden. Um wie viel mehr noch, wenn der betreffende ausserdem productiv ist, wenn er guten Namen schafft in dem einen oder anderen Zweige der Kunst oder so wesentlich fördernd und anregend für den Fortschritt. Ob das betreffende Genre zu denjenigen gehört, die man klein zu nennen pflegt, kommt hier nicht in Betracht, die Verdienste, die sich Jemand in dem erwirbt oder erworben hat, wiegen deshalb um kein Loth weniger und verringern deshalb nicht Ehre und Nachruhm. Die sogenannten kleinen Genres sind unentbehrliche Glieder in der Kette, die das grosse Ganze umschliesst, nur Unverstand kann sie für bedeutungslos halten. »Ein Genre ist klein, aber es ist gross in ihm«, sagte der Schöpfer von der Sonnabig, und es mag zutreffend sein. Ist aber darum letztere weniger unsterblich als erstere? Goethe deutet ungefähr dasselbe an, wenn er sagt: »Ein kleiner Mann ist auch ein Mann.«

Es ist eine dankbare Aufgabe, dem nicht bescheidenen aber nicht destoweniger interessanten und unablässigen Wirken und eigenen Schaffen eines Künstlers nachzuspüren und es weiteren Kreisen klar zu legen, zu zeigen, wie durch Productionen, die anfänglich vielleicht wenig belangreich erscheinen konnten, dennoch Bedeutendes in einem einzelnen Kunstzweige geleistet ward. Ein leuchtendes Beispiel dieser Art haben wir an Friedrich Silcher. Von ihm kann man mit Recht sagen, was von der Sonntag gesagt wird: er hat im kleinen Genre geschaffen. So lange vom deutschen Volksliede die Rede ist, wird auch Silcher's Name genannt werden; er ist mit ersterem unzertrennlich verbunden. In dem Schaffen unser Volksweisen liegt das grosse Verdienst, das er sich erworben. Liegt überhaupt der Schwerpunkt seiner Thätigkeit, so anerkennenswerth sonst auch in allen Uebrigen sein mag. Um aus den anfangs gebrauchten Gleichnissen noch einmal zu reden, so hat Silcher, von der Ebne ausgehend und nach einiger Rast auf dem Hügel endlich den Berg erklommen, nicht gerade den höchsten, aber doch einen respectablen Berg, auf dem er für immer seinen Platz behaupten wird.

Den anfänglichen Lebenslauf Silcher's betreffend, so mag hier angeführt werden, was in einem über die Verhältnisse genau unterrichteten Verehrer Silcher's, dem Dr. H. A. Köstlin in Tübingen, neuerdings darüber gesagt ist *) nämlich Folgendes:

*) Sectio Neue Volksbibliothek II. Serie Heft 10 und 11. Carl 48.

XII

»Friedrich Silcher ist ein echtes Kind des schwäbischen Volkes; er wurde zu Schnaith im Remsthal am 27. Juni 1789 geboren; sein Vater, ein einfacher Dorfschullehrer, starb als der Knabe erst fünf Jahre alt war. Die Mutter, eine ehrenfeste, bürgerliche Hausfrau vom alten Schlage, schloss eine zweite Ehe mit dem Amtsnachfolger ihres ersten Gatten, Weegmann, in welchem Silcher einen treuen Stiefvater bekam. Mit grosser Gewissenhaftigkeit nahm sich derselbe der Erziehung des verwaisten Knaben an und schenkte namentlich dem erwachenden musikalischen Talente desselben seine volle Aufmerksamkeit. Neben dem väterlichen Unterricht erhielt der Knabe dann und wann Stunden von einem Geistlichen Namens Sehringer, welcher damals Vicar in dem benachbarten Orte Geradstetten war und sich für den begabten Jungen interessirte. Mit der Confirmation trat an die Eltern die Frage heran, was aus dem Knaben gemacht werden solle: wäre er ein Pfarrerssohn gewesen, so wäre ihm, der einen guten Kopf hatte, mit dem Landexamen seine Laufbahn vorgezeichnet gewesen. Aber der Beruf des Vaters, die verhältnissmässig einfache Bildung, die damals noch für denselben erforderlich war, endlich die hervorstechende musikalische Begabung gaben den Ausschlag und Silcher wurde zum Schulmeister bestimmt.

»Demgemäss trat er bei Schulmeister Auberlen in Fellbach im Remsthal als Schulincipient ein. Auberlen war nicht bloss ein anerkannt tüchtiger und energischer Schulmeister, sondern auch ein bedeutender Musiker, die Lehre von der Musik hatte er völlig inne und übte sie zugleich in Schule und Kirche in einem Maasstab und mit einem Erfolge, wie man es bei unserer jetzigen Schullehrergeneration nur selten mehr findet. Auberlen's Sohn, der vor wenigen Jahren heimgegangene, noch unvergessene greise Gesangspädagoge in Fellbach, hat des Vaters Werk würdig fortgesetzt. In diesem Hause, welches sich als christlicher, gediegener Familiensinn auszeichnete, fand Silcher in leiblicher und geistiger Hinsicht eine neue Heimath, für seine Kunst aber ausgiebige Unterweisung in Theorie und Praxis. »Wie sehr es mich verlangt, mit Ihrem von mir stets hochverehrten Herrn Vater noch einmal wieder musikalische Conferenzen zu halten, kann ich Ihnen nicht sagen; so bald ich einmal in der Nähe vorbeikomme, werde ich unvermuthet über die hintere Brücke durch den langen Schulgang schleichen und vor des Vaters Wohnzimmer die liebliche *vox harmonica* anstimmen.« So schreibt Silcher 1854 an den Sohn seines Lehrers, und die Achtung und Pietät, welche Silcher, der Musiker, seinem Lehrer stets zollte, hat auch durch den Silcher-Auberlen'schen Streit über »Noten«- und Ziffernsysteme beim Gesangunterricht nie nothgelitten.

»In der Musik war Silcher bald so weit gefördert, dass er bei den Aufführungen, welche Auberlen mit seinem Kirchenchor in Fellbach veranstaltete, das Generalbass spielen konnte. Diese Aufführungen fanden jeden Sonntag statt und waren meistens recht gelungen, denn die Lehrer waren selbst mit Lust und Freude an der edlen Tonkunst, durch welche sie, wie sie wohl wussten, so hohen Grads veredelnd und bildend auf das Landvolk einwirken konnten. Silcher war auch ausser der Musik »der beste Schüler« des Auberlen, so hatte er dem, ohne seine berufliche Ausbildung zu beeinträchtigen, noch eine andere Kunst treiben konnte, so das ihn, wie Felix Mendelssohn, sein beschaulich sinniges Wesen hinzog, die Zeichenkunst und Malerei. Sind doch beide Künste, Musik und Malerei, innig mit einander verwandt. Silcher's Vorliebe für das Schlichte, Volksthümliche, Natürliche d. h. dem angeborenen Tonsinn Entsprechende in der Musik fand Nahrung in den

Marie von Weber: Friedrich Silcher. Von Dr. H. A. Köstlin. Stuttgart, Verlag von Levy und Müller. Preis 60 Pf. (Wird noch speciell besprochen. D. Red.)

weichen Linien, heiteren Farbenstimmungen und echt schwäbischen Bildern, welche das Remsthal seinem Zeichenstift darbot.

(Fortsetzung folgt.)

Bemerkungen zu dem Artikel „Ueber das Verhältniss der Universitäts-Musikdirectoren zum Staate“ in der vorigen Nummer.

(Schluss.)

Dadurch, dass die theatralische und zum Theil auch die kirchliche Musik in ihrem bisherigen Stande erhalten wurde, derjenige Theil der Tonkunst aber, welcher nicht ebenfalls seine Rechte verbrieft aufzeigen konnte, leer ausging, ist die vorhin besprochene Stagnation zunächst veranlasst. Die reiche Beihülfe für die eine Seite dieser Kunst erscheint dadurch ganz unverhältnissmässig, dass die andere ungestillt sich selbst überlassen blieb. Darin liegt offenbar eine Ungerechtigkeit sowohl gegen die Person wie gegen die Sache. Die Verschlechterung der musikalischen Verhältnisse dieser Provinz in den verflossenen zehn Jahren ist nicht zu verkennen. Das Oratorium und was dahin gehört liegt fast ganz darnieder; von dem frischen jugendlichen Muthe, welcher auch in kleineren Städten des Staats wagen liess und an der Ausführung nachhaltige Freude hatte, spürt man wenig mehr. Früher waren die Alten jung und opferwillig, jetzt sind schon die kaum dreissigjährigen musikalisch verzichtig, wenn sie sich nur einem unpraktischen Enthusiasmus, der doch nichts einträgt, und dessen Wirken Niemand Beachtet, vergleichen hören. Den Niemand beachtet! Das ist es eben. Es fehlt das Auge, welches von gebietender Höhe aus Beifall winkt, die mächtige Hand, welche das Gelingen dadurch fördert, dass sie vorhandene Lücken schnell ausfüllt. Die früheren Zustände waren keineswegs idealisch, aber sie waren hoffnungsvoll, jetzt sind sie in das Trostlose umgeschlagen. Gegen das Braunschweiger Musikfest von 1861 und das geplante Hannoversche von 1868 halte man das Kläglichkeiten von 1877 in der nämlichen Stadt, welche ebenfalls »Musikfeste« betitelt wurden; mit solchen Vergleichen misst man den Abstand der Zeiten. Die eine Seite der Kunst floriert üppig, auf der andern ist das zerknickte Rohr nicht geheilt, sondern zerbrochen.

Diese Veränderung, soweit sie auf den Wechsel der Verwaltung zurückzuführen ist — denn es wird nicht behauptet, dass dieser allein dieselbe verursacht habe — würde also dadurch veranlasst worden sein, dass Alles unter die geregelte Thätigkeit einer Behörde gebracht und dann ¦ das übersehen ist, was hier früher auf anderen, rein persönlichen Wegen gefördert wurde. In Preussen hat man für die letztere Art, der Kunst zu helfen, weniger Verständniss, weil das Bestreben ganz besonders darauf gerichtet ist, auch diesen Gebiet einer geordneten Verwaltung einzufügen. Und ich bekenne offen, dass ich solches in unserer Zeit für das allein Richtige und auf die Dauer für weit förderlicher halte, als alle rein persönlichen Eingreifen. Aber alles hängt ab von der Ordnung, die hier geschaffen werden kann, von der Art und dem Umfang der Pflege, die durch behördliche Organe der Kunst zu Theil wird.

Hier ist nun bei der Tonkunst eine auch nur annähernde Gerechtigkeit gegen alle ihre Theile nicht möglich, so lange der eine Zweig derselben, der theatralische, von dem Budget der Kunst Summen verschlingt, gegen welche das in Nichts verschwindet, was die übrigen zusammen empfangen. Die Folge davon ist überwuchernder Luxus auf Seiten der Bühnenmusik, welche hierdurch über ihr Vermögen in die Höhe getrieben wird und deshalb alle jene missgeformten Geschöpfe zur Welt

bringt, mit denen wir uns abquälen, die wir aber durch Kritik nicht beseitigen können, so lange die Ursachen wirken, aus welchen sie entstehen. Die andere Folge ist ein in Verlängerung übergehender Nothstand der Concertmusik, eines unserer grössten Werke, eine am Dasein desjenigen Theils der Kunst, welcher allgemein als unser unschätzbares Nationaleigenthum betrachtet und sowohl daheim wie im Auslande unbezwingend als hergebrachte angesehen werden, worauf sich die musikalische Uebermacht der Deutschen gründet. Die Verhältnisse scheinen es noch nicht zuzulassen, diesen Besitz in lebendiger Pflege auch nur annähernd so sicher zu stellen, wie es es nöthig ist und alle Einzelnen wünschen. Eine gründliche Besserung wird erst kommen, wenn die Bühne aufhört, nicht mehr direct vom Hofe, sondern gleich allen übrigen Künsten von den Fürsten durch die Organe der Ministerien geleitet zu werden. Sobald diese Eventualität eintritt, können wir annehmen, dass, wie lange es dann auch noch dauern möge, bis alles völlig ausgeglichen sein wird, der gleiche Maass ist gegeben und man bei einer so consequenten Verwaltung über kurz oder lang überall zur Geltung kommen.

Hierüber jetzt weiter zu grübeln, ist aber zwecklos. Nur soviel sei bemerkt, dass dann erst die Frage zum Austrag gelangen kann, welche bei Allem, was auf dem Gebiete der Regierung obwalt, die erste und wichtigste ist: die Frage nämlich nach dem Maasse der Leistungen dergegen Orten, an welchen die Aufführungen stattfinden. Dass wird sich offenbaren, sobald das Theater überall an die städtische Verwaltung übergehen, unter derjenigen Oberleitung der Regierung, welche gleichzeitig auf ihre Beihülfe durch allgemeine Kunstschulen und sonstige Unterstützungen wie auf ihre executive Stellung sich gründet und durchaus nothwendig ist, damit die Kunst in die gesunde Luft der Oeffentlichkeit gehoben, der Controle des gesetzgebenden Gewalten entrückt bleibt. Schlägt hierfür die Stunde, so darf man überzeugt sein, dass die Vertreter der Kunst im preussischen Cultusministerium die Lösung der theatralischen Frage ohne die gleichzeitige Erledigung der allgemein musikalischen nicht angeben und dabei erreichen werden — zum ersten Mal in der öffentlichen Kunstpflege in Deutschland —, dass die Bühne wieder die ersten Dienste wegschmeggt und die Musik sich an die leere Tafel setzen muss wie bisher. Ein solches Vertrauen schöpfte der Verfasser dieser Zeilen ausschliesslich aus Quellen, welche Allen bekannt sein können, aus den bisherigen Massnahmen dieser Regierung seit etwa 20 Jahren, aus der Natur preussischer Organisationen, welche nach langem Stillstande stetig fortwachsen, um im geeigneten Moment ihre Grösse zu erlangen, und endlich in den unabweislichen Bedürfnissen der musikalischen Kunst, die sich so lange geltend machen werden, bis ihnen eine Befriedigung gewährt ist, welche der thatsächlichen Bedeutung dieser Kunst in Deutschland entspricht.

Mit der Ordnung der musikalischen Verhältnisse in Universitätsstädten wie Göttingen zu warten, bis die soeben angedeutete Entwicklung zum Abschluss gekommen ist, würde sich nun deshalb nicht empfehlen, weil diese Orte eine Ausnahmestellung einnehmen. Die Leistungsfähigkeit der Ortsbewohner ist gering im Vergleich zu dem, was auf Pflege und Recht beansprucht wird. Es ist die Universität, nicht die Stadt, welche den Anspruch erhebt, in der Vorführung von Kunstwerken aller Art wenigstens so viel zu besitzen, dass dadurch einer gedeihlichen Ausbildung der Kunstwissenschaft derselbe Vorschub geleistet werde, wie den übrigen Disciplinen, die durch Museen, Kliniken und sonstige praktische Beigaben mit den Lehrobjecten in lebendigem Zusammenhange bleiben. Ausser den Schulen und Instituten, welche direct zur Bildung in der Kunst bestimmt sind und natürlich allem Anderen vorangehen, dürfte dem Staate im Bereiche der Tonkunst nichts so nahe liegen, als die dauernde Sicherstellung gediegener musikalischer Aufführungen an solchen Stätten der Wissenschaft.

Bei dieser Sicherstellung werden aber örtliche Verhältnisse ebenso sehr in Erwägung kommen, wie die allgemeine Lage. Deshalb glaube ich nicht, dass hier zur Zeit mehr möglich oder wünschenswerth sein wird, als Beihülfen, welche den Betreffenden gestatten, ihres Lebens und ihrer Kunst froh zu bleiben. Hat aber die Regierung den Gegenstand erst einmal voll sorglich in ihre Hand geschlossen, so werden sich bald Wege aufthun zu noch anderen als blos pecuniären Subventionen, und damit würde man der definitiven Ordnung dieser Angelegenheit näher rücken. In Berlin wird jetzt eine grosse musikalische Centralschule unterhalten, die sich noch in den Anfängen befindet, aber selbst unfreiwillig schon dadurch nützlich geworden ist, dass sie die Frage nahe gelegt hat, wie an den übrigen Landestheile und sonstigen musikalischen Instituten der Monarchie eine gerechte Ausgleichung zu bedenken sind. Von der gedeihlichen Fortbildung jener Schule wird es hauptsächlich abhängen, ob diese Frage jemals zur Lösung drängen und eine befriedigende Lösung finden wird. Ein schnelles, durch innere und äussere Hindernisse ungehemmtes Gedeihen des genannten Institute ist daher eine Angelegenheit, bei welcher Alle betheiligt sind, die hier eine Besserung erstreben, darauf sollen sich also unsere besten Wünsche richten. Das Bestreben, gegen die verschiedenen Landestheile auch hinsichtlich der Musik Gerechtigkeit zu üben, hat bereits verschiedene Pläne zu Tage gefördert. Derjenige, welcher am meisten von sich reden gemacht hat und an mehreren Orten sogar schon zur Ausführung entgegen ging, scheint mir von allen der bedenklichste zu sein. Ich meine den Plan, an mehreren provinziell getrennten Orten Musikschulen zu errichten, wie Universitäten, Lehrerseminare und sonstige Bildungsanstalten vorhanden sind. Aber eine Musikbildungsschule ist etwas ganz anderes. Wer können nicht beliebig viele hier neben einander errichtete Institute, sondern immer eine Centralschule mit Provinzial- oder Localschulen umsetzen, welche mit dem Centrum durch einen festen Organismus verbunden sind. Der Zeitpunkt dafür ist aber erst dann als gekommen zu erachten, wenn das Centrum sich als ein solches wirklich herausgebildet hat, nicht aber jetzt, wo es Mühe kostet, aus Privatmusikschulen oder Conservatorien einerseits und aus Privatgesangvereinen oder Concertanstalten andererseits sich zu unterscheiden. In gegenwärtiger Lage von Regierungs wegen oder mit staatlicher Unterstützung noch andere Hochschulen der Musik errichten, hiesse der genannten Schule die Quellen abgraben, hiesse in die Ordnung und die Ziele Verwirrung anrichten und eine Rivalität schaffen, welche die vorhandenen Kräfte in den schädlichsten Reibungen absorbiren würde. Geschützten ruhiges Gedeihen ist vielmehr das Einzige, was jetzt Noth thut. Ich bin der Meinung, dass zur Zeit Niemand im Stande wäre, für solche weiteren Pflanzschulen der Musik die dauernde Organisation zu schaffen und ihr Leitgebiet abzugrenzen. Dies wird aber später leicht geschehen, sobald die Centralschule sich herausgebildet hat, stark und wirksam sichtbar. Dann die Nothwendigkeit solcher Schulen, die sich über das ganze Land erstrecken, soll nicht verkannt werden; nur gegen die Voreiligkeit wird hier gesprochen, die uns in Wirklichkeit nicht vorwärts sondern zurück bringen würde.

Aber was geschehen könnte, ohne diesen völligen Ausbau abzuwarten, das wäre, eine engere Verbindung herzustellen zwischen denjenigen musikalischen Instituten, die wesentlich von der Regierung abhängen. Dies würde besonders den Universitäten zu Gute kommen. Der grosste Aufwand bei Concerten ist zu machen, für die Vorlagen an Partitur-, Chor- und Orchesterstimmen — für das Orchester — für die Sänger. Hinsichtlich der Vorlagen steht zu hoffen, dass die Central-

schule bald in der Lage sein wird, denselben den Musikdirectoren zu übermitteln, regelmässig bis die Aufführung zu überlassen. Was das Orchester anlangt, welches immer das grösste Hinderniss bildet, so dürfte nachgerade den Herren klar geworden sein, dass es nicht möglich ist, überall, wo grosse Werke zur Aufführung kommen, eine genügende Instrumentalmasse zu beschaffen. Vorerst wird diese Schwierigkeit wohl noch bestehen bleiben, aber später, namentlich wenn die Bahnen in den Händen des Staates sich befinden, darf man hoffen, dass zu den Aufführungen der Grundstamm des Orchesters ebenfalls aus dem Centrum kommt. Dasselbe wird natürlich mit den Solisten der Fall sein. Also auf Grund geordneter Einrichtungen, die natürlich nicht von heute auf morgen völlig ausgebildet werden können, aber insgesammt doch um so schneller und dauernder sich einbürgern werden, wenn dasjenige, was davon bereits ausgeführt werden kann, auch ungesäumt in's Werk gesetzt wird.

— Sollte mein Freund Hiller dieses lesen und Gefallen daran finden, so weiss ich, es wird nicht vergessen, dass sein etwaiges Vergnügen die Leser der einzige Gewinn ist, den sie aus meiner Expectoration haben kann, da dieselbe lediglich den Werth einer Privatmeinung hat und ohne praktischen Rückhalt ist.

Chr.

Ein alter deutscher Tonlehrer.

Friedrich Erhard Niedt.

Lehrbücher über Musik in allen Klassen und Arten sind in keiner Zeit so zahlreich gewesen wie in der gegenwärtigen. Die pädagogisch-musikalische Literatur ist jetzt in einem regelrechten Industriewege ausgebildet und hat gerade deshalb in ihren neuesten Producten viel zu wünschen übrig. Ganz natürlich ist das Hervorkehren des industriellen Gesichtspunktes, der ganz zwingend drängt nach Reclame. Musiklehrer haben zu allen Zeiten mit ihren Lectionen Brot verdienen wollen, mit ihren Schriften schon viel weniger; daher auch die letzteren bei allem Hang zu grober Polemik früher einen weit harmloseren Charakter hatten.

Die Schrift eines solchen Tonlehrers aus der guten alten Zeit, die in ihren allgemeinen Verhältnissen kümmerlich, aber für das Gedeihen der Musik überaus gesegnet war, wollen wir im Nachstehenden kennen lernen. Es ist ein Werk in drei Theilen und verschiedenen Ausgaben, welches der Reihe nach angeführt werden soll.

I.

Friderich Erhard Niedtens, Jenensis Not. Publ. Caes. Musicalische Handleitung, oder gründlicher Unterricht, vermittelst welchen ein Liebhaber der edlen Music in kurzer Zeit sich so weit perfectioniren kann, dass er nicht allein den General-Bass nach denen gesetzten deutlichen und wenigen Regeln fertig spielen, sondern auch folglich allerlei Sachen selbst componiren und ein rechtschaffener Organist und Musicus heissen könne. Erster Theil. Handelt vom General-Bass, denselben schlecht weg zu spielen. Hamburg, gedruckt bei Nicolaus Spieringk. Anno 1700. 20 unpaginirte Blätter in Querquart.

Von dieser Ausgabe sagt Becker in seiner musikal. Literatur Sp. 441, sie scheine vorhanden zu sein, da auch Forkel (Sp. 381) sie anführe. Das Büchlein ist also selten.

Die Einleitung hat Niedt in 24 Paragraphen getheilt, was zu dem Inhalte nicht besonders passt, denn dieser ist nichts mehr und nichts weniger als die drollige Schilderung eines musikalischen Bildungsganges. Sie zeigt uns den Autor als einen gemüthlichen, humoristischen Mann.

Es ward Frühling, beginnt er. Da wollte er nicht länger zwischen seinen »vier Pfählen als gefangen« sitzen, und begab sich »sehr frühe morgens ins freie Feld, die wundersprechende Natur mit seinen fünf Sinnen zu betrachten«. Im Walde liegend, hört er ein tiefes Getöne, meint, es sei ein Kuhdrossel, »mit welcher unter denen anderen lieblichen Singvögeln einen Bassisten agiren wollte«; aber es waren fremde Musikanten, die unter der Oberleitung des Herrn Florimon im Waldpalast ein Concert hielten, wobei »eine zottichtige Sonata« den Anfang bildete, und assen und tranken. Sie nahmen ihn in ihre Gesellschaft auf. Nachdem Musik und Gelag beendet waren, erzählte Kapellmeister Tacitus seinen Lebenslauf, der zur Kenntniss jener Zeit lehrreiche Angaben enthält und die Erinnerung an alte musikalische Schulmeister und Gebräuche wieder lebendig macht.

Als er etwa 16 Jahre alt war, bekam Organist Orbilius ihn 6 Jahre in die Lehre. »Bei diesem Orbilio musste ich erstlich die Buchstaben der Teutschen Tabulatur, neben denen darüber und untergeschriebenen Krähen-Füssen (die den Takt bedeuten sollen) wie auch die Claves auf dem Clavier kennen lernen. Als ich dieses recht und noch nicht völlig begriffen, waren schon ein paar Jahr verlaufen. Ich gedachte unterweilen bei mir selbsten: Ach hättest du dieses gewusst, dass die Organisten-Kunst so schwer wäre, du hättest wol die Lust dazu fahren lassen. Siehe, Du verstehest ja schon die Noten schon nach ihrem Gesang und geigst; wolte dein Lehr-Herr dich nach denenselben aufs Clavier anführen, so wäre es wol eine gute Sache. Dieses war zwar von mir nicht übereilt gedacht, aber weil ich ein Lehr-Junge war, so musste mein Meister gleichwohl klüger sein als ich. Das erste Stück, vermittelst dessen Hülfe ich die Finger recht nach der Application sollte setzen lernen, hatte diesen grundtiefsinnigen Namen, dass es hiesse Bergamasco; die Melodie ist sonsten ein bekanntes altes Bauer-Lied, welches die Buben auf den Gassen singen: Kapen Garstre sollt mi mogen etc. und ich weiss nicht, was für ein sonderliches Geheimniss in diesem Stücke mag verborgen liegen, dass es viele Organisten daran den Narren gefressen haben, dass ihre Schüler solches vor allen andern lernen müssen. Nächst diesem lehrete mich mein Meister noch ein paar Sarabanden, Courante simple und eine Ballet mit lauter gantz tüdischen Namen, wie auch den Choral Erbarme dich mein O HErre GOtt etc. spielen. Nach diesem legte er mir grausame lange Praeludien, Toccaten, Canzonen, Fugen und der Wunder-Thiere mehr vor, die solte ich auswendig lernen; denn (sagte mein Lehr-Herr mit ernsthaften Worten) wann du Schlingel die trefflichen Stücke nicht erstlich recht perfect lernest, so wirst du in ewigen Zeiten keinen Basso-Continuo lernen; denn aus diesen vorgeschriebenen und herrlich gesetzten Sachen musst du Flegel und Bärenhäuter die Manier den Basso Continuo erlernen. Ich wusste aber noch nicht, dass es der General-Bass, den ich beim Singen wol ehe gehöret hatte, musste; darum dachte ich wunder, was Basso-Continuo für ein Thier wäre. Ich ärgerte mich damals von einem Ende zum andern, jetzo aber sehe ich, nachdem meine folgenden Lehr-Meister mir die Augen aufgethan, wie die Kunst im General-Bass und nicht in Toccaten und dergleichen Sachen stecket; und dass derjenige, der nur erstlich den Bass ein wenig verstehet, und dann zum General-Bass angeführet wird, denselben nicht allein eben so bald und noch wol eher als jener, welche nach der Teutschen Tabulatur schon etliche Jahr spielen gelernet, begreifen, sondern auch, wann er denselben etwas geübet, und solchen serviren kann, von selbsten und, wie man sagt, aus dem Kopfe eine Toccata, Fuga und dergleichen wegspielen könne; dahingegen einer, der schon drei Bücher voll Ciaconnen und solcher Sachen mehr in der Tabulatur geschrieben und spielen gelernet hat, nicht eine halbe Zeile vom General-Bass zu spielen vermag. Aber wieder zu meiner Erzählung zu kommen.

men. Ich war sehr fleissig, und bekam von meinem Lehr-Meister über die herrlich gemalte Sachen manche derbe Ohrfeige, Maulschelle, Nasenstüber, Ohrenzwacken. Ham Gäpln auch zu Zeiten angehängt die Aschen … auf der schönen Seiten mehr. Er wollte mir die Kunst ohne den Heukers Dank in den Kopf schlagen, aber es wollte nicht, noch in mein wolgemeinte Willen angehen. Je mehr er auf mich anklopfte, je närrischer ich wurde, … ich habe wohl ohne Nahrung müssen über einer Toccaten oder Praeludium und Fugen ein halb Jahr lang lernen müssen, und wenn ichs spielen sollte, blieb ich jedennoch am allerbesten und allerhertzlichsten gang verplötzt … stecken, und wusste weder Anfang noch Ende. Darauf regneten dann von den milden Fäusten meines Lehr-Meisters mehr denn ein ganzes Schock Ohrfeigen, und bliese mir dabei viel trostliche Worte: *Du Maulhund, dass dich dieser und jener! solltest doch die Sperlinge auf den Dächern es ehe behalten als du.* Sieben Jahre brachte ich also bei meinem Lehr-Herrn zu, ehe ich 5 Praeludia und die Ciacona oder Teutsche Psalmen und etliche Stimmen spielen konnte.

»Endlich fing mein Lehr-Herr den General-Bass mit mir an; mir grauete alsobald Anfangs, und dachte: nun wird es erst recht über mich recht daher gehen, dann ich hatte gesehen, dass er und der Cantor, wenn sie ein Stück probirten, oft über den General-Bass einander bei den Köpfen hatten, wenn vielleicht wer mein unfehlbarer Schlüssel werden denn … Kopf treffen. Bei der Information hielte mein Lehr-Herr feine gute Ordnung, er nannte mir weder Regeln noch Zahlen, die Ziffern so darüber stunden, waren ihm selbsten fast Böhmische Dörfer; er spielte es endlich mir ein- oder zwei mal vor, dabei sagend: Du musst es so und so spielen, so hab ichs gelernet. Wenn es nun nicht mit mir fort wollte, so hätte einer seine Lust sehen sollen, wie mein Lehr-Meister so trefflichen Intervallen hatte, wie er die Kunst quasi beizubringen. Die Sexte setzte er mir auf der rechten Seiten hinter dem Ohr, die Quarte auf der linken Seiten, die Septima auf den Backen, die None in den Haaren, die falsche Quinte auf der Nasen, die Secunde auf dem Rücken, Tertia minor auf den Fingern, die Tertia major und Quint auf den Schienbeinen; Decima und Undecima waren sonderliche Sorten von Ohrfeigen. Wo nun der Schlag oder Stoss hintraf, darnach musste ich auch wissen, was ich greifen sollte. Doch war das beste dabei, dass mir die Füsse durch das Stossen an die Schienbeine auf dem Pedal (welches ich damals noch zu lernen anfing) fein fleissig gemacht werden.«

Endlich, als es ihm doch zu arg wurde, ging er fort nach 7jähriger Lehrzeit, nahm das vom verstorbenen Vater ihm Hinterlassene, verfertigte sich auf einen Fracht-Wagen, und fuhr in die Welt hinein, gleichviel wohin, denn inzwischen waren Freunde alle gestorben, was ich aller Orten … »

Er hat das Glück, den Damsten mit seinen notwendig gelernten Sachen und auf einen Organisten-Dienst haben, … auch daher einen alte Kammer-Jungfer heirathen. Letzterer wäre er bald verlustig gegangen durch Vortrag des früher gelernten:

> Hyne Carsten wille wi ropen
> Stappeln wille wi laten stahn
> Junge Magens wille wi freyen
> Olde Wiwer laten gahn —

welches sie aussprach. Den Dienst (und das Mädchen) musste er verlassen, als seine Stil sperrig den Tag kam. Da nahm er sich vor, etwas Rechtschaffenes zu lernen, deswegen pilgerte er zum Herrn Prudentio, von dessen Tüchtigkeit auch in der Composition er gehört, welcher mich strackes Anfangs im General-Bass informierte, sagende: Insonders bestehet das ganze Fundament der Musicae practicae und Composition, und davon mache ich mit allen meinen Schülern den Anfang, denen haben sie dieser Natur, dass sie sich nicht mit der verdriesslichen

Tabulatur plagen dürfen, und doch, wenn sie schon viele Jahre gelernet, perfecte Organisten bleiben, sondern dass sie in kurzer Zeit gute Fundamental-Musici werden. Ich wendete bei meinem neuen Lehrmeister die Zeit aufs fleissigste an, er hingegen liess es in treuer Information nichts ermangeln, und als das Jahr zu Ende war, redete er mich selbsten also an: Nun mein lieber Teile, ich habe euch die Musik aus dem Fundament so weit beygebracht, dass ihr nicht mehr den Namen eines Orgelschlägers, sondern eines rechtschaffenen Organisten, Musici und Componisten führen könnet. Gebet nun hin und braucht es zum Preis unsers Gottes, und wann ihr jemanden findet, der begierig ist die Kunst zu lernen, so theilet ihm solche auch umbsonst mit, gleich wie ihr es ohne Entgeld von mir empfangen, und ich auf eure Bitten euch dieselbe treulich in die Feder diktiret habe. Also nahm ich von dem Herrn Prudentio unter vielen Thränen mit herzlicher Danksagung meinen Abschied, und wanderte meinem Vaterlande wieder zu, wosebst ich nun, wie ihr Herren allerseits wisset, bei meiner itzigen Function schon etliche Jahre zugebracht habe.«

Sie trinken herum. Florimon stimmt bei: »Ich muss es bekennen, der Herr Prudentius hat es mit dem Teile auf die rechte Manier angefangen. Ich kenne solchen Mann auch wol, und weiss dass er seine Schüler alsobald zum General-Bass anführet, darneben sie in einem Jahre, wenn sie nur sonsten die Noten verstehen und zwang……, dermassen sich perfectioniren können, dass es eine Lust ist. So weiss ich auch, dass Er bei solcher Information zugleich wie ein ex tempore eine Fuge und dergleichen machen sollen lasset. Er rathe wol, wann sie den General-Bass schon ziemlich spielen können, … als zur Lust, Allemanden, Couranten &c. oder dergleichen nach den Noten spielen, damit sie die Manieren der-selbigen auch machen können; das kommt ihnen dann viel leichter an, als die deutsche Tabulatur zu lernen. Und achte ich nicht, was einige hier wieder sagen: man soll es bei der dem Alten bleiben lassen. Die alten Deutschen sind aller Ehren werth, und haben sie zu ihren Zeiten es nach der Tabulatur sonderlich hochgebracht; man sahe für 80 oder wenig mehr Jahren fast keinen deutschen Organisten, der den General-Bass oder nach Noten spielete. Nachdem man aber nur einen bessern und richtigern leichtern Weg erfunden, warumb sollte man denn nicht bis den alten Leyr fahren lassen? Die Italiäner haben niemals keine Deutsche Tabulatur, sondern von undenklichen Jahren her die Noten gebraucht, und eben dieses ist die rechte Ursache, dass sie vor den Deutschen in der Music so lange unstreitig den Preis gehabt.« (§ XXI.)

»Was ferner vor dem Florimon und denen andern weiter discurirt, und wie man bis in die sinkende Nacht lustig gewesen, wie man noch etliche artig componirte Sachen beides gesungen und gespielt, solches alles will ich verschweigen, und nur dieses noch melden, dass ich bald hernach mich bei dem Herrn Tudiffin? die Lehre begeben, der mich auch treulich informiret, gleich wie er von dem Prudentio gelehret worden.«

»Gleich wie nun mein Lehr-Herr mich treulich informiret hat, also will ich auch in folgenden Ersten Theil meiner Musikalischen Handleitung oder Unterricht des General-Basses, wie auch in nächst folgenden andern Theilen, denen Musicliebenden und Lehrbegierigen alles treulich communiciren, und zwar erstlich, wie man recht lernen sol einen General-Bass zu spielen, der Hoffnung ich werde Vielen hierdurch einen sonderlichen Dienst thun, dazu mich auch die Christliche Liebe verbindet; nichts achtend, was einige Widriggesinnte darüber Kakiciren möchten.«

Ende der Vorrede. Wir wurden wir Ihr … die Gelegenheit hierdurch, um ein Sch-Buch mit einer so lehrreichen und belehrenden Idylle schmücken zu können.* Man hat

ist diesem reizenden Büchlein wie in einem kleinen Bilde die Entwicklungsgeschichte der vorangegangenen hundert Jahre deutscher Musik. Die Schilderung ist voll Wahrheit und dringt in die Sache; denn das war es eben, dass die alte Lehrweise anfing ernstlich zu wirken, den Charakter zu zerrütten anstatt zu festigen. So wird also der Schüler Tacitus bei dem alten aufgeblasenen Fauxbourdon selber aufgeblasen, bei dem neuen Meister aber human und gut. Macht es in diesem ethischen Sinn doch einmal dem alten Niedt nach, ihr lieferreichen Verfasser von Harmonielehren und sonstigen musikalischen Schulbüchern! Aber auf so etwas richten sich unsere Gedanken nicht mehr. Jeder ist nur bestrebt, ein neues System auszuhecken und von Solchen, die eine starke Stimme haben, als das beste oder doch für die Schule zweckmässigste ausrufen zu lassen. Wird dieses auch nur in einigen Kreisen geglaubt, so ist das Geschäft gemacht, und am leichtesten ist solches zu erreichen, wenn man sich an irgend eine einflussreiche Partei hängt. Wie leer an Kunst und wie sittlich tiefstehend werden diese Büchermacher einer späteren Zeit erscheinen!

Wie man bemerkt haben wird, dreht sich das, was Niedt als alte und neue Methode vorführt, um zwei verschiedene Arten die Töne aufzuzeichnen. Im Alten liegen der Tabulatur zu, die Neueren der jetzigen Notenschrift. Unter der Tabulatur ist nicht diejenige für die Laute gemeint, sondern die alte deutsche Orgel-Tabulatur, eine Buchstaben-Tonschrift, von welcher Niedt völlig zutreffend behauptet, es sei sie nicht so gut als die Bezeichnung der Töne*), und es sei schon längst als Hinderniss gewesen der schnellen Verbreitung des Generalbasses. Die Organisten, welche sich der Tabulatur bedienten, schrieben hiermit eine mehrstimmige Musik auf diejenigen Harmonien zusammen, die auf dem Instrumente zu spielen waren; was sie sich aufzeichneten, war nicht eigentlich eine Partitur, sondern vielmehr ein Auszug aus der Partitur und könnte am passendsten als Orgelauszug betrachtet werden. Diese Praxis bildete sich zu einer Zeit, wo an den Generalbass noch nicht entfernt gedacht wurde und die rein contrapunktische Musik alleinherrschend war. Hinter dem Streite zwischen der deutschen Tabulatur und der gewöhnlichen Notenschrift verbarg sich also der Gegensatz der contrapunktischen und der harmonischen Lehrweise, von welchen die erstere auf selbständige Führung aller Stimmen, die andere auf Begleitung der Harmonie vom Basse aus bedacht ist. Im Grunde ist zwischen beiden ein unlöslicher Gegensatz nicht vorhanden, und kann nur als vorübergehend in der zeitlichen Entwicklung begründet angesehen. Um so mehr muss man sich wundern, dass dieser Gegensatz so lange wirksam geblieben ist, dass die Frage nach der richtigen Lehrmethode, welche Niedt und seine Zeitgenossen überwiegend zu Gunsten des Generalbasses beantworteten, ist noch heute nicht befriedigend beglichen. Erst unlängst wieder haben lange Verhandlungen darüber stattgefunden. Wir kommen wohl gelegentlich darauf zurück und würden den Gegenstand hier schon eingehender zur Sprache gebracht haben, wenn wir unter den Streitenden nur etwas mehr Neigung bemerkt hätten, die Sache auch einmal von einem andern Standpunkte anzusehen, als dem übrigen. Niedt's Standpunkt ist sicher, aber einseitig, und schon die nächste Zeit kam hierin zu einer umfassenderen Praxis, aber mehr in der Composition als in der Lehre.

Von der Unterweisung werden freilich auf einfach die Elemente abgehandelt, weder wortreich noch geistreich. In der Vorrede zum zweiten Theil dieser Handleitung vom Jahre 1721 sagt Mattheson: »Es ist mit Büchern als mit Bauen. Wer für niemand als Princen baut, wird wenig Miethsleute antreffen. Wer aber seine Wohnungen so einrichtet, dass Herr Omnis darin hausen kann, dem stehen sie niemals ledig, es sei nun ernste damit beschaffen wie es wolle.«

Die sechste Regel des achten Capitels behandelt den Schluss in Dur und sagt: »Zu merken und wohl in Acht zu nehmen ist es, dass man bei der letzten Noten im durchgehen allezeit die Tertia majora greifen muss, oder wenn auch gleich der ganze vorhergehende Gesang aus dem Moll gewesen ist, so fällt man endlich doch aus ins Dur. Zwar weiss ich wohl, dass die Französischen Componisten das Contrarium thun; es ist aber nicht eben alles darum gut, weil es aus Frankreich her ist.« Gründe werden nicht angeführt. Niedt hielt sich an das, was allgemein üblich war. Als Gegensatz lag ihm solches nahe, aber der Praxis seiner Zeit entsprach es nicht mehr überall. Im zweiten Theil bei den Variationen kommt er hiernach zurück, doch Mattheson protestirt dagegen S. 80 seiner Ausgabe und nennt als einzigen Grund dafür das Herkommen, nachdem er einige Jahre zuvor bemerkt hatte: »Die Verordnung hat ex Musica überall ihren Ursprung; ist aber in figural Sachen abolirt .... Auch ist es gewiss, dass vor Orlando's Lasso keine derselben [keine Terz] beim Schlusse gebraucht worden, weder minor noch major.« (Mattheson, Orchestre II, S. 127.)

(Schluss folgt.)

*) »Ob ich wol von der Teutschen Tabulatur dennoch spielen zu lassen nichts halte, so finde doch dieses einigen Gute da in, dass man die Claves oder Töne, wie sie auf einander im Clavier folgen, bequemlich nach derselben nennen kann, als das grosse C, das grosse D, und so weiter; welches auch folgendes aus wir in diesem Tractat soll observiret werden.« Anmerkung im 6. Capitel.]

Ein deutsches Sing- und Ballet-Spiel aus dem Jahre 1663.

Die Verbindung von Singspielen und Balletten war in der Mitte des 17. Jahrhunderts allgemein, namentlich bei Hoffestlichkeiten. Diese Stücke sind Vorläufer der bald folgenden regelmässigen Opernaufführungen an ständigen Theatern. Ein solches fand 1663 auch statt in Halle a. d. Saale, wo Herzog Augustus damals residirte. Das Stück ist betitelt:

> Nero der Verzweifelte und dadurch das bedrängte Reich Befreiende. In einem Singespiel mit Balletten vorgestellet. Zu unterthänigsten Ehren Herrn Augusti, postulirten Administratoris des Primats und Ertzstifts Magdeburg, Hertzogen zu Sachsen ..., wie auch Frauen Annen Marien, Hertzogin zu Sachsen, bei angestellter Einzugsfeier beiderseits Ihrer Fürstl. Durchl. jungen Fräuleins, Frauel Dorotheen den 3. Tag des Mertzens. Halle, Christoff Schlfeld. Im Jahre 1663. (22 Bl. kl. 4.)

Das Spiel hat 5 Acte, denen 5 Ballette folgen, eins zum Schluss jedes Actes. Musikalische Formen wie »Aria« u. dergl. sind nirgends angebracht; das Wort »Chor« kommt allerdings oft vor, bezeichnet aber nur mehre Haufen Menschen. Die 23 Lieder von 2 bis 8 Strophen, welche in das Spiel aufgenommen sind, werden einzeln oder vom »Chor« gesungen. Von den eigentlich italienischen Formen ist hier also noch wenig zu spüren.

Das Stück kann als ein Beispiel der alten Balletspiele dienen, in denen wir mehr Bestandtheile der späteren Hamburgischen und sonstigen deutschen Oper vorgebildet finden. Singspiel und Ballet stehen einander selbständig gegenüber; das Ballet am Ende jedes Actes giebt sich nur dadurch als der vorgestellten Geschichte angehörig zu erkennen, dass es im Tanzbilde einen Theil der Handlung wiederspiegelt. Im ersten Act wird das verfluchte Hoffleben in dem neunstrophigen Liede des Narren Fortius geschildert, unmittelbar darauf »Tanzt das Nero mit lüderlicher Gesellschaft«. Der Handlung zufolge kann Nero in diesem Augenblicke nicht auf der Bühne erscheinen, aber auf

solche Wahrscheinlichkeiten ist in dramatischen Spielen, bei denen Musik und Tanz den Ton angeben, selten ernstlich Rücksicht genommen. Im zweiten Acte ist mitunter von der wachsenden Empörung der Römer, Spanier und Gallier die Rede, sofort wird ein Ballet producirt, worinnen dieser Völker Verhandlung wieder den Nero vergestellt wird. Im dritten Act stiften drei Generale als Gardisten Chöre von Römern und Römerinnen beklagen den Verlust der Freiheit und der unschuldig Erwürgten, der Nero macht freche Späße, dann folgt »Tanz der Römischen Bürger«, zu denen Nero kömmt und sie durch mancherlei Todesarten hinrichtet. Vierter Act: Nero wird bedrängt, macht allerlei Anschläge, legt sich endlich schlafen. Nero Fortun kommt als gezwungen als Soldat bewachen; hierzu ein Ballet »Tanz des Nero«, dann die Geister der Hingerichteten mit brennenden Fackeln erscheinen. Im letzten Act sucht sich flieht der Held, ersticht sich. Rom jubelt und eben dass im Stücke der Thronfolger namentlich kundgegeben ist, folgt zum Schluss der »Tanz«, darinnen Galba zum Kaiser gekrönet wird.

Hieraus ersieht man die Composition dieser Stücke und auch, inwiefern sie zu den späteren Opern eine Vorstufe bilden, mit ihnen verwandt oder abweichend gebildet sind. Die Tanzbilder, welche namentlich die einflussreichsten Hamburger Operntextdichter, Lucas von Bostel und der erfindungsreiche Postel in mehrere ihrer Stücke einschieben, sind nichts als diese alten Ballette, nur etwas weiter ausgebildet.

Der Narr war, wie man sieht, auch schon darin und zwar in seiner aus anderen Stücken bekannten Art, fast immer gemein aber selten witzig. Die Sprache ist nicht durchgehends glatt, wie bei anderen Producten der Zeit, obwohl trotz der anomalischen langen Rhythmen schwerfällig und weitschweifig. Die ganze Reim- und Strophenweise ist deutsch, vom Italienischen findet sich kaum eine Spur, und ebenso wird es auch in der Musik gewesen sein. Was dem Auslande nachgeahmt wurde, war ernstlich rein äusserlich. Diese Spiele waren in der Mode gekommen, vorzugsweise bei Hoffesten, deshalb mussten sie überall versucht werden, wo ein kleiner Hof war, der irgend etwas zu feiern hatte und sollte es auch nur die Confirmation eines fürstlichen Töchterchens sein. Auf besagtes Ereigniss wird in dem Spiele nicht der geringste Rücksicht genommen, was bei einer Geschichte Nero's auch nicht wohl möglich war. Überdies wurde das Stück ohne Zweifel vom Hofe selbst aufgeführt und allgemeine Belustigung bildete den einzigen Zweck

ANZEIGER.

Verleger J Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig
Expedition Leipzig, Querstrasse 15 — Redaction Bergedorf bei Hamburg

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränumeration 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 5. September 1877. Nr. 36. XII. Jahrgang.

Friedrich Silcher.

(Fortsetzung.)

»Drei Jahre blieb Silcher an Auberlen's Schule. Nach Vergang derselben wurde er als Lehrgehülfe in Schorndorf verwendet. Sein bescheidenes Wesen gewann ihm überall Freunde; der damalige Landvogt von Schorndorf, ein Freiherr von Berlichingen, zog ihn als Hauslehrer für seine Kinder in sein Haus. Das erste musikalische Werkchen, mit dem Silcher öffentlich auftrat, Variationen über ein Lied, welches damals viel gesungen wurde, »Geht nur die Blumen«, ist einer Karoline von Berlichingen gewidmet. Mit seinem Gönner siedelte der junge Lehrer — was damals durch Verwendung des »Herrn Landvogts« bei der zuständigen Behörde ganz leicht gemacht werden konnte — nach Ludwigsburg über. Hier entschloss er sich erst, dem Schuldienst zu entsagen und sich ausschliesslich der Tonkunst zu widmen. In Ludwigsburg herrschte in jenen Tagen ein reges musikalisches Leben; dort lebte auch Carl Maria v. Weber als Secretär des Herzogs Louis von Württemberg, und auch Conradin Kreutzer. Dass Silcher in dieser Umgebung viel lernen konnte und auch bedeutend gelernt hat, dass die begeisternde Anregung, die von diesen beiden Meistern ausging, auch ihn erfasst und mächtig zur Musik getrieben hat, begreift man leicht. Freilich, der schlichte bescheidene Lehrgehülfe bewunderte die beiden Meister nur von ferne; bis zu diesen hoher Sterne ersten Grössen durfte er sich damals noch nicht wagen.

»Lebende Förderung fand Silcher in Ludwigsburg im Umgang mit Obristhelfer Zahn[illegible], der als ein eifriger Musikfreund häufig musikalische Abende in seinem Hause veranstaltete. Bei diesen war Silcher, der so gefällig war, die Dichtungen des Hausherrn in ein hübsches musikalisches Gewand zu kleiden, bald unentbehrlich. Ueberhaupt war Silcher mit seiner Kunst nie spröde; er bediente sich ihrer gern zu Nutz und Frommen geselliger Kreise und zur leichteren Unterhaltung. Litt darunter zuweilen die Strenge der Kunst, so wurde ihr dafür eine Menge von Herzen gewonnen, die der strengen Kunst ferngeblieben und gleichgültig geblieben wären. Silcher vermittelte die Kunst dem Volke, weckte und belebte den Sinn und die Begeisterung für die Kunst in Allen, die mit ihm in Berührung kamen; das war seine Gabe und sein Talent.

»Uebrigens hatten die damaligen musikalischen Verhältnisse in Stuttgart und Ludwigsburg bei aller Grossartigkeit etwas Speculationsmässiges und Prunkhaftes. Stuttgart war noch die ehemalige bürgerliche Residenz- und Kleinstadt, in der Jedermann den andern kannte, und die Freundschaftsbande sich zugleich gegen einander abschlossen. Es fehlte an einem öffentlichen Vereinigungspunkt, wo die Kunst Anregung und Aufmunterung gefunden hätte oder wo die auftretenden Talente sich hätten messen können. In Stuttgart bildete daher nicht eigentlich das Element der Virtuosen; welche auf volle Kassen und Säle rechneten, fanden in Stuttgart ihre Rechnung nicht. Für Männer aber, wie Silcher, die dazu geschaffen waren, Schwieriges leicht zu machen und Dilettanten in die Geheimnisse der Kunst einzuführen, war Stuttgart der rechte Ort. Dazu wurde damals die Person des Künstlers mehr geehrt als heute.

»Silcher, der gefällige, dienstfertige Componist, hatte seine Compositionen nicht für Virtuosen, sondern für Musikliebhaber angelegt. Und bald überall Zutritt; er verstand es, allen nach Bedarf etwas zu bieten; am Arrangiren nahm er, ganz im Geiste des damaligen Musiktreibens, keinen Anstoss.

So sah er sich bald in Stuttgart zu Hause und fühlte sich heimisch. Aber das Jahr 1817 brachte für ihn eine entscheidende, für seinen schlichten Sinn ganz unerwartete Wendung. Dem akademischen Senate in Tübingen war es klar geworden, welche hohe Bedeutung die Musik für das gesammte Geistesleben des Volkes hat; so wurde der Beschluss gefasst, eine eigene — im ganzen Lande damals die erste — Musikdirectorstelle zu gründen, und auf des Theologen Bahnmaiers Empfehlung hin, der früher von Ludwigsburg als Professor nach Tübingen berufen worden war, wurde Silcher für diese Stellung ausersehen.

»Silcher empfand die Schwierigkeiten wohl, welchen er bei der Uebernahme dieses Amts entgegenging. Er war feinfühlend genug, um bei seinem ersten Besuch in Tübingen sofort die Abneigung zu bemerken, mit welcher man ihn in vielen Kreisen aufgenommen. Schon wollte er einen Absagebrief schreiben, da wurde sein Antritt mit List und Gewalt von seinem Bruder bewerkstelligt. Dieser nahm Silchers Effecten ohne weitere Umstände zusammen, lieh einen Wagen, verlud sie und packte den zaghaften Bruder auf, der so halb gegen seinen Willen in die Musenstadt am Neckar einzog.»

So weit wären wir nun mit unserem Silcher gekommen unter Anschluss des Herrn [illegible] Köstlin, dem wir die Lieber schon [illegible] folgten als den Lexikas und anderen Quellen, weil er diesen Lebensabschnitt Silchers ausführlicher behandelt als dort geschehen ist. Sonst stimmen die Angaben ziemlich überein; nur in einem Punkte unterscheiden sie sich. Es wird nämlich anderweitig gesagt, dass Silchers 1817 erfolgte Berufung nach Tübingen dem sehr günstigen Erfolge einer Cantate zur dritten Säcularfeier des Reformationsfestes

die er im Auftrage des Tübinger akademischen Senats componirt zu verdanken habe und dass der betreffende Ruf schon im October desselben Jahres an ihn ergangen sei. Anders bei Köstlin, wie wir sehen. Gerade kein Cardinal- aber doch auch kein ganz unwesentlicher Differenzpunkt. Aufklärung wäre immerhin erwünscht und vielleicht erhalten wir sie durch Herrn Dr. Köstlin selbst.

Dieser erwähnt vorübergehend auch der Vorurtheile, mit denen Silcher gelegentlich eines früheren Besuchs in gewissen Kreisen Tübingens empfangen ward. Wahrscheinlich liessen ihn diese sofort schwarzsehende Vorurtheile gegen Tübingen fassen. Da ja Künstler- und Gelehrtenthum stehen, oder, wie wir wollen lieber sagen, standen nicht immer auf dem besten Fusse mit einander, zumal am officiellen Sitze der Gelehrsamkeit nicht, da, wo diese in Hülle und Fülle vorhanden, der Kunst aber nur ein bescheidenes Plätzchen eingeräumt ist: auf der Universität also. Stockgelehrte früherer Zeit hielten die Vertretung der Kunst der Musik wohl für überflüssig und deshalb nicht empfehlenswerth, weil die studirende Jugend durch Beschäftigung mit ihr von ihrem Fachstudium abgezogen werden könnte. Die neuere Gelehrten-Generation dagegen denkt anders und verlangt die Vertretung der Musik und selbst Solche, die keine persönliche Sympathie für sie besitzen und vernünftig denken und wie der alte Dessauer, schliessen sich im wohlverstandenen Interesse des Ganzen dem Verlangen willig an. Wir können uns lebhaft denken, wie zaghaft Silcher, der einfache bescheidene Künstler, bei dem Gedanken wurde, eine Stellung einnehmen zu sollen, die ihn in directe Berührung brachte mit einer Menge von Gelehrten und ihn vielleicht nöthigte, mit Vorurtheilen gegen seine Person sowohl wie gegen die von ihm vertretene Sache den Kampf aufzunehmen. Ein energischer Kämpfer aber war er nicht, das wusste er selbst am besten. Der Künstler normal denkt, schafft, fühlt und empfindet anders als der Gelehrte. Das Gefühl liegt nahe, dass er sich vereinsamt fühlt, wenn er in Kreise versetzt wird, die wesentlich andere Zwecke und Ziele verfolgen, ihm wenig oder keine künstlerische Anregung und keine Gelegenheit zum Verkehr mit Fachgenossen bieten. Es gehört ein gut Theil Energie dazu, sich gänzlich in sich aufzuraffen und auszuharren. Solche und andere Reflexionen, denen sich speciell die über die kärgliche Besoldung angeschlossen mochte, konnten wohl Zweifel in Silcher wecken und ihn bedenken lassen, ob es nicht besser sei, Tübingen einen Absagebrief zu schreiben. Mag sein auch, dass er der Gelehrtenwelt gegenüber sich geistig nicht ebenbürtig genug vorkam. Das war aber seine grosse Bescheidenheit. Gelehrte Schulen hatte er freilich nicht besucht, aber deshalb fehlte es ihm nicht an einer schnellauffassenden Intelligenz, mit der er sich sehr wohl in Tübingen sehen lassen konnte. Bei nur einigem Selbstgefühl würde ihn keine Furcht vor Gelehrten oder Gelehrtendünkel befallen haben, aber daran fehlte es ihm so sehr, dass, um den Zweifeln ein Ende zu machen, sein Bruder sich veranlasst fand, ihn ohne weiteres einzupacken und in Tübingen abzuliefern. Konnte er doch der fachmännischen Gelehrsamkeit gegenüber künstlerische Gaben und Talente, die wahrlich nicht geringer wiegen, in die Wagschale werfen, eine Gabe besonders, die ihm bald das Uebergewicht verschaffen müsste: die Gabe der Erfindung. Sie eben machte ihn zu einem berühmten Manne. Der Name des bescheidenen ersten Universitätsmusikdirectors in Tübingen wird fortleben und rühmend genannt werden, wenn die Namen gleichzeitiger tüchtigen in ihrer Zeit berühmten Gelehrten erloschen und vielleicht gerade derjenigen, welche ungerechtfertigte Vorurtheile gegen Silcher oder seine Sache nährten, kaum noch vom Fachmann gekannt sind. Sie werden überholt und vergessen. Silcher dagegen, der im ganzen deutschen Volke und Lande und über dasselbe hinaus bei Hoch und Niedrig, Alt und Jung mit den Producten seines Geistes Wurzel gefasst, er wird nicht vergessen werden. Als er nach Tübingen kam, war er freilich noch nicht der Silcher, als den wir ihn jetzt vor uns haben, aber die Keime zu einem solchen ruhten sich schon damals in ihm. Jedenfalls wollen wir der Behörde, die ihn dort anstellte, dankbar bleiben, nicht minder dem couragirten Bruder Silchers, denn wer weiss, wir wären vielleicht um eine erhebliche Anzahl schönster Volksweisen ärmer, hätte das Schicksal unseren guten Silcher andere Wege geführt.

(Fortsetzung folgt.)

Ueber die Musik als Kunst im Allgemeinen.

Von C. v. Br.

Vielleicht ist keine Kunst von jeher bald so ganz übermässig gepriesen, bald auch wieder so heftig angefochten worden als die Musik, obwohl, wenn man die Stimmen zählen und vielleicht auch wenn man sie wägen würde, diejenigen, welche zu ihrem Lobe ertönten, bei weitem das Uebergewicht haben dürften. Das eine, wie das andere hängt natürlich theils von der ursprünglichen Organisation und der besonderen Bildung des Urtheilenden, theils von dem Gesichtspunkte, unter welchem er überwiegend die Dinge der Welt, das menschliche Leben und dessen wesentlichste Bedeutung anzusehen gewohnt ist, und endlich davon ab, welche Art von Musik der Urtheilende im Auge hat, welche ihm vielleicht allein bekannt geworden oder auch allein einigermaassen verständlich ist. Es giebt mehr als einen Standpunkt, von welchem aus leicht die ganze Kunst als ein problematisches Wesen erscheinen kann und dann wieder die eine mehr als die andere. Doch werden solche Standpunkte stets einseitige (obwohl unter gewissen Umständen relativ berechtigte, vielleicht nothwendig sich ablösende), die Totalität des menschlichen Wesens verkennende sein. Wer auch die wahre, eigentliche oder doch höchste Bedeutung des menschlichen Lebens nur allein in der Erkenntniss und dem Streben darnach erblickt und zwar in jenem umfassenden Sinne, wo es sich nicht blos auf unsere Erdensphäre einschränkt, sondern noch darüber hinaus in das unermessliche Universum einzudringen strebt und sich nicht nur auf die Erscheinungen beschränkt, sondern auch das innerste unserer unmittelbaren Beobachtung entzogene Wesen derselben zu ergründen strebt, dem könnte überhaupt die ganze Kunst in allen ihren Zweigen als ein kleinliches, enges, ausgeschränktes Wesen erscheinen, das wohl dem Kindes- und ersten Jugendalter der Menschheit (um so zu reden), aber nicht mehr ihrem Mannesalter angemessen sei. Indessen lässt sich wohl behaupten, dass selbst von diesem höchsten, umfassendsten Standpunkte aus, welchen wir nun — insofern er zur Geringschätzung menschlicher Kunst führen sollte — als den die Totalität des menschlichen Wesens, ja der Welt (deren Erscheinung und Wesen wir ja nur durch die uns verliehenen menschlichen Organe zu fassen vermögen) verkennenden bezeichneten, die Kunst noch immer ihren Werth, ihre Bedeutung behalten würde. Denn wie weit auch der Bogen unserer Weltbetrachtung gespannt sein möge, immer wird unter all den Objecten, die er umschliesst, auch der Mensch eingeschlossen sein. Und da nun der Mensch und die menschlichen Organe das Instrument sind, durch welches allein wir als Menschen Aufschluss über die Welt und die Dinge zu erhalten vermögen, so wird auch die möglichst genaue Kenntniss und Untersuchung dieses Instrumentes auch für den blossen Forscher stets von Wichtigkeit bleiben. Denn wenn wir uns fragen: was ist der Mensch? wenn wir sein Wesen, seine Natur erkennen wollen, so müssen wir unter anderem auch die Aeusserungen seiner Kräfte in ihrer Mannigfaltigkeit beachten und

unterworfen; uns inzwischen bildet aber im Laufe der Zeiten die Hervorbringung dessen, was wir Kunst nennen, einen sehr beträchtlichen Theil, welchen also der Forscher, dessen Betrachtung sich wirklich auf das Ganze so weit es äusserer Beobachtung zugänglich ist erstreckt, schon, so zu sagen, aus naturhistorischen Gründen nicht ignoriren dürfte. Der hier bezeichnete Standpunkt ist für Kunstbetrachtung gewiss ein sehr nüchterner. Allein so gern wir auch den begeisterten Hymnen anschliessen, die nur immer bald zu Ehren der Kunst, bald auch zu Ehren der Wissenschaft angestimmt werden mögen, so müssen wir doch auch dem Geist strenger, nüchterner Forschung Gerechtigkeit widerfahren lassen, der weniger nach den Wirkungen frägt, die irgend welche Erscheinungen auf unser Gemüth ausüben und nach welchen sich für uns subjectiv der Werth derselben zu bestimmen pflegt, als es vielmehr alle Erscheinungen als Wirkungen natürlicher Kräfte anzusehen liebt, nach deren natürlichen Ursachen er forscht, wobei aber unausgemacht bleibt, wie es mit dieser »Natur« und diesen natürlichen Kräften selbst bestellt sei, welche schwungvolle Gemüther ihrerseits wieder als ein Walten göttlicher Kräfte aufzufassen und so bezeichnen lieben. Denn gewiss kann man ja auch die Kunstproductionen als eine Art von Naturerzeugnissen betrachten, da der Mensch, der sie erst innerlich in seinem Geist, dann äusserlich durch seine äusseren Organe und andere Mittel hervorbringt, ja nur als das Medium anzusehen ist, in welchem und durch welches die allgemeine Natur wirkt, ja unter allen »Hervorbringungen«, die wir kennen und so wie wir sie erkennen, sind, im Einzelnen betrachtet, jene der menschlichen Kunst ohne Zweifel die reichsten und feinsten (denn in der Wissenschaft und Philosophie bringt der menschliche Geist nicht eigentlich hervor). Das Erzeugnisse menschlicher Kunst geringschätzend als kaum beachtenswerth gegenüber den Erzeugnissen der Natur betrachten zu wollen, in welcher wir unter diesem auch den Inbegriff alles sich uns irgendwie offenbarenden Erscheinungen verstehen wollen, hiesse nicht nur den menschlichen oder auch göttlichen Geist, sondern auch diese Natur selbst schmähen und zugleich misskennen, da ja die letzte oder vielmehr erste Quelle all dieser Erscheinungen nothwendig dieselbe gewesen sein muss, so wie dann auch andererseits eine etwaige Geringschätzung der »Natur« als einer vermeintlich Todten, Unbeseelten, Unbegeisterten gegenüber den Erscheinungen der Kunst, als einer Art besonderer göttlicher Offenbarung immer eine Blasphemie gegen eben diese Natur oder den Weltgeist in sich schliessen würde. Wohl mag es menschliche Gemüther (auch in Mitte des Blühendsten und anmuthendsten Culten) von solcher Organisation geben, dass sie von den Hervorbringungen der Kunst entweder im Ganzen oder nach einzelnen Richtungen hin, in welcher man gleichwohl gemeiniglich den Kanon aller Kunst zu erblicken pflegt, wenig oder gar nicht berührt werden und in Folge dessen geneigt sind, die menschliche Kunst mehr oder minder als eine Art von — der Gesundheit und Thätigkeit des Geistes mitunter sogar schädlichem — Luxus zu betrachten. Mögen sie diesen ihr subjectives Verhältniss zur Kunst immerhin offen bekennen, wie etwa d'Alembert, der französische Mathematiker, der nach Anhörung einer Tragödie spöttisch und geringschätzend frug: *qu'est ce que cela prouve?*« Aber mögen sie stets einsichtig genug bleiben und sich nicht für objective berechtigt halten (und doch liegt solche Anmaassung eigentlich schon in jenen Worten d'Alembert's), die Kunst verachten zu dürfen, weil sie vielleicht zu den Erkenntnissen, nach welchen sie streben und die ihnen vor allem werth und wichtig erscheinen, vielleicht allerdings nicht beizutragen vermag. Zwar mögen es wohl meist nur gewisse Zweige und Richtungen der Kunst sein, von welchen sich gewisse Geister — z. B. diejenigen, welche man die positiven zu nennen pflegt — absolut abgestossen, von denen sie sich in keinerlei Weise berührt fühlen, denn schlechthin unempfänglich für jede Art von Kunst könnte doch nur ein roher, barbarischer Geist sein. Indessen gegenüber einer absoluten Vergötterung der Kunst mag es wohl auch eine skeptische, kritisch begrenzte Ansicht ihre ausgleichende Macht geltend zu machen suchen.

Der grössere oder geringere Werth, welchen wir der Kunst beizumessen geneigt sind, wird meist und vornehmlich, bewusst oder unbewusst, von unserer Auffassung des menschlichen Wesens abhängen. Je mehr wir geneigt sind, in dem Menschen ein der allgemeinen Natur in gewissem Sinne übergeordnetes Wesen zu erblicken, als dessen vollkommenster, reichster, mächtigster und selbstständigster Ausdruck uns die Kunst erscheint, desto mehr wird in unseren Augen auch die Kunst an Werth, Würde und Bedeutung gewinnen. In früheren Zeiten hielt man bekanntlich unsere Erde für den Mittelpunkt der Welt, Sonne, Mond und alle Gestirne schienen gleichsam nur da zu sein, um ihr zu dienen. Da war nun jedenfalls auch heute noch im Menschen das vornehmste, durch seine Gaben ausgezeichnete Geschöpf dieser Erde zu bei erblicken müssen, so ergab sich, wer jene Ansicht richtig, von selbst, dass überhaupt im ganzen Universum kein höheres Wesen zu denken sei, als der Mensch, es müssten denn Götter oder ein Gott sein, womit es denn auch zusammenhängt, dass alle Religionen (mit geringen Ausnahmen) sich ihre Götter oder ihren Gott unter dem Bilde des Menschen vorstellen. Alles, was als Verherrlichung des menschlichen Wesens erscheinen konnte, vor allem also die Kunst, musste daher schon darum im höchsten Ansehen stehen. Die Erde, der kleine Planet, welchen wir bewohnen, hat es sich selber gefallen lassen müssen, eine sehr viel bescheidenere Stellung zu dem im Universum einzunehmen. Nun sollte man meinen, dass diese Veränderung unserer Erkenntniss auch nicht ganz ohne Einfluss auf unsere Ansicht vom Menschen hätte bleiben müssen. Allein erstlich ist der Mensch keineswegs geneigt, alle Ansprüche so leicht aufzugeben und die eigene Eigenliebe jedes Einzelnen fühlt sich zu sehr geschmeichelt, je höheren Werth, je grössere Bedeutung er der Wesensgattung, welcher er angehört, zuschreiben darf. Und dann zweitens bleibt doch jedenfalls auch heute noch richtig, dass wir wenigstens kein Wesen kennen, welches wir an Werth, Würde und Bedeutung dem menschlichen überlegen fühlen müssten; denn welche Wesen in dem so unendlichen Raume noch geben mag, beseelt, begeistert in dem Sinne, in welchem uns der Mensch beseelt und begeistert erscheint, wissen wir eben nicht. Mag also unsere Erde ein noch so geringfügiges Glied im Weltganzen sein, so kann solche Erkenntniss den Menschen doch nicht hindern, sich seine Vorstellungen des Göttlichen und göttlichen Wesens nach menschlicher Vorstellungsweise zu bilden, da diese doch allemal die höchste bleibt, mit welcher er bisher durch Erfahrung bekannt geworden ist.

Je mehr freilich eine Kunst rein durch Formen wirkt, und zwar durch solche, die mehr oder minder an Naturformen erinnern, desto weniger wird unsere Werthschätzung derselben von unserer Ansicht des menschlichen Wesens abhängig sein; am wenigsten also gewisse Zweige der bildenden Kunst, am meisten dagegen Poesie und Musik.

(Schluss folgt.)

Ein alter deutscher Tonlehrer.

Friedrich Erhard Niedt.

(Schluss.)

Zum Schluss des ersten Theils der Handleitung sagt Niedt, es sei zwar von Anderen viel Gründliches über den Gegenstand geschrieben, aber seines Wissens habe noch keiner etwas in

den Druck gegeben, wenn ihr neuere Lehrweise und auch den Aufsehenden verständlich gehalten sei. Daher ein Versuch.

Der Handleitung zweiter Theil ist in zwei Ausgaben erschienen, in der des Autors und in einer Bearbeitung von Mattheson.

II A

Friedrich Erhard Niedtens Handleitung zur Variation, wie man den General-Bass und darüber gesetzte Zahlen variiren, artige Inventiones machen und von einem schlechten General-Bass Praeludia, Ciaconen, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Menuetten, Giquen und dergleichen leichtlich verfertigen könne, samt andern nöthigen Instructionen. Hamburg, auf Kosten des Autoris und bei Benjamin Schillern im Dom zu finden. 1706.

58 unpaginirte Blätter oder 14½ Bogen in kl. obl. Quart.

II B

Friedrich Erhard Niedtens Musicalischer Handleitung Anderer Theil von der Variation des General-Basses, samt einer Anweisung, wie man aus einem schlechten General-Bass allerlei Sachen als Praeludia, Ciaconen, Allemanden etc. erfinden könne. Die zweite Auflage, verbessert, vermehret, mit verschiedenen Grund-richtigen Anmerkungen und einem Anhang von mehr als 60 Orgel-Wercken versehen durch J. Mattheson, Hoch-Fürstl. Schleswig-Holsteinischem Capellmeister. Hamburg, bei Benjamin Schillers Wittwe und Joh. Christoph Kissner im Dom. 1721.

8 Blätter und 204 Seiten kl. obl. Quart.

Die neue Ausgabe nach des Verfassers Tode ist mit der Mattheson eigenen Selbstständigkeit besorgt. Des Schwachen wegen, die gern weiter möchten, sagt Mattheson, habe er diese so mühsame verdriessliche Arbeit übernommen, wofür ich keine ganz warme Dank zu hoffen ... Als Fortsetzung dieser Materie kündigt er schon kleine Generalbassschule an, die aber erst 1735 erschien, der die »Organistenprobe« indess schon 1719 voraus gegangen war.

Niedt schickt dem zweiten Theile wieder eine lange Einleitung vor und sogar eine gereimte, enthaltend

Versprechen machet Schuld, und solches zu erfüllen

Kommt hier der Ander Theil aus meinem Lehrgeist.

In welcher er vermeldet, dass man ihn als Verächter des deutschen Alterthums wegen seiner Verwerfung der Tabulatur angegriffen habe. Sodann führt er darin den Satz aus, ein guter Musikus müsse vor allen Dingen auch zu componiren oder zu erfinden verstehen, und stellt schliesslich noch mehrere Theile seines Werkes als bald erscheinend in Aussicht. Es erschien aber nur noch der dritte Theil, und dieser erst nach 11 Jahren, 1717.

Die gereimte Einleitung hat Mattheson gestrichen, dafür Inhaltsverzeichniss und Kapitelüberschriften hinzugefügt und die Kapitel durchweg in Paragraphen zerlegt. Bei Niedt ist nur das zweite Kapitel paragraphirt.

Den Text hat Mattheson so gründlich umgeschrieben, dass kein einziger Satz mit der früheren Auflage völlig übereinstimmt. Alles ist straffer, klarer, präciser, sachlich und sprachlich richtiger gemacht. Als Beispiel wählen wir einen Hauptsatz.

Niedt Kap. II § 1. »Der Anfang wird hier billig zu variiren abermahl mit dem General-Bass gemacht, weil solcher das gantze Fundament der Music ist, als in meiner Musicalischen Handleitung des Ersten Theils, welcher vom General-Bass einzig und allein handelt, zur Genüge erwiesen worden.«

Mattheson Kap. II § 1. »Der Anfang zum variiren mit billig mit dem General-Bass zu machen, weil solcher das gantze Fundament der Music ist, wie im ersten Theil meiner Handleitung zur Genüge erwiesen worden.« Dazu als berichtigende Note: »Dass der General-Bass eben das gantze Fundament der Music sei, muss nicht so gleich genommen werden ... [Es] kann und mag in der gantzen musikalischen Wissenschaft der General-Bass wohl für ein Fundamental- oder Haupt-Stück passiren, doch nicht für das gantze Fundament.« (S. 4.)
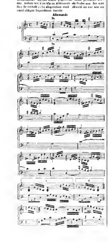
Diese Umänderung ändert also in seltenem Maasse den Titel einer verbesserten Ausgabe, und wir können uns begreifen, dass Mattheson ebenso leicht ein neues Buch zu Stande gebracht hätte. Man muss ihm zu einer so durchgreifenden Umgestaltung das volle Recht zuerkennen, wie sehr diese nicht den alten Jünger, der zeigen möchte dass er weiser und gewandter geworden ist als der ein so unbeholfener Lehrer, sondern die fortgeschrittene musikalische Wissenschaft und das gereinigte Sprachgefühl. Als ein Zeichen dafür hat diese Doppel-Ausgabe eine erhebliche Bedeutung. In den Jahren 1706 bis 1721 war man schon eine ganze Strecke weiter gekommen und die nächsten zwanzig Jahre brachten abermals einen grossen Fortschritt, was in Deutschland wesentlich Mattheson's Verdienst war. Diese Bücher in seiner umgearbeiteten Gestalt macht den Leser heiter und frisch, wie alles was aus Mattheson's Feder stammt.
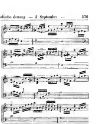
Dass der brave Niedt keine Anlage hatte, in der deutschen Sprache ein Classiker zu werden, sieht man hieraus und z. B. auch an diesem Satz, der gegen Ende des vierten Kapitels sichtbar wird: »Der § 14 ist auch sonderlich recht zu gebrauchen, wo hie eine auch der Octaven ist oft und in der Septen den Laut und gut, es ist besser man lässet solche Weitläuftigkeit unterwegens, als von der Hand nimmt.« Mattheson macht sich S. 23 über den angeführten Passus lustig. Die Ueberschrift zum sechsten Kapitel: »Wie man die Consonantien, die nicht nöthig über dem General-Bass zu schreiben sind, als Terzen, Quinten und Octaven, variren kann« — lautet bei dem Bearbeiter kurz und klar: »Von der Variation der Haupt-Accorde in der rechten Hand.«

Bei dem 12. Kapitel ist von Mattheson die frühere Ordnung umgestaltet. Sein 14. Kapitel ist aber bei Niedt das zwölfte oder letzte, eine Erklärung musikalischer Kunstwörter enthaltend. Was der Autor hier kraus und bunt durcheinander schrieb, hat Mattheson alphabetisch geordnet und hereinverbessert. Als Beispiele wählen wir die Erklärungen von Praeludium und Ritornelle. »Solch Praeludium oder Prelude kann man so lange spielen als er will«, meint Niedt. Mattheson schreibt: »Solches Präludium kann ein Organist so lange machen, als er will, und setzt zu einer Note kaum ... Ich hätte es lieber so kurz als immer möglich, insonderheit, wenn der Pastor nicht zu Hause ist« (S. 162.) Vom Ritornello sagt Niedt nur, dass es »bei jedem Vers repetirt« werden könne. Mattheson macht die Anmerkung: »Man setzet jetzund keine so viel 1. oder mehr, die viele Strophen (oder Versicule) mit eine Melodie haben: denn es ist in der Music ein gar zu schweres, gezwungenes und armseliges Werk darum. Das waren Oden, keine Arien. Selbst aber gekünstelten Tages, zum Unglück eine Arie mit zwo oder mehr Strophen auf, so kann ein Componist, der seine Geschicklichkeit der Ehre nicht verachtet, und vor drei Heller Interesse hat, wohl auf jeden Vers eine verschiedene Melodie machen.« (S. 153—4.) Niedt hatte noch die Zeiten erlebt, wo selbst in den deutschen Opern Lieder von einem halben Dutzend Strophen sehr gewöhnlich waren. Mattheson dagegen erlebte die volle Herrschaft der Arie über das Lied oder die Ode, was er so unsonst, weil er bloss lebenslang dies bereite, wenn auch einem sonstigen Fürsprecher der neuen Form die allerdings Vorzüge besitzt, welche man in unserer Zeit noch nicht wieder zu erkennen weiss.

Nächst zahlreichen Notenbeispielen sind bei Mattheson im Wesentlichen enthalten, nebst einigen Zusätzen. Von diesen Musikstücken, die aus einem gegebenen Basse producirt werden, geben wir eine kleine Allemande als Probe aus, der man ihre Schönheit nicht absprechen wird, obwohl sie uns wie ein etwas altmodiges Exercitium darstellt.

Allemande.





(Noch folgen 3 bis 5. — Mattheson S. 166—185.)

Was die Auffasser hier »Variation« nennt, führt recht eigentlich in den Mittelpunkt der damaligen musikalischen Praxis, in welcher Spiel und Composition viel enger verbunden waren als in der gegenwärtigen; auch das soeben mitgetheilte Musikstück ist ein Beispiel davon. Diese Variation galt für die ganze Musik mit Ausnahme des kirchlichen Chorals, welcher abweichend behandelt wurde, da bei demselben nicht der Bass sondern die Oberstimme, die Melodie, als das Feststehende galt. Niedt giebt zu Anfang des vierten Kapitels seine Absicht zu erkennen, über die »Variation des Chorals« später eine besondere Anweisung zu schreiben, und Mattheson setzt hinzu: »Die Anweisung zur Variation des Chorals ist nicht zu Stande gekommen, sondern der frühzeitige Tod hat den Autorem daran verhindert. Mache mich immer ein Gewissen darüber. Die Sache ist zu wenig Form. Ich wüsste wohl einen, der capable dazu wäre, ja wohl noch zween.« (S. 34.) Welche beiden er meint, lässt sich nicht mit Gewissheit sagen. Nach der Art, wie er in seinen Schriften aus jener Zeit über Händel spricht, müssen wir glauben, dass dieser der Eine sein soll; und hatte er, als er die Worte schrieb, Bach's Probespiel in Hamburg bereits gehört, so hätten wir diesen für den Zweiten. Es steht natürlich Jedem frei zu glauben, dass er an Krieger und Andere gedacht habe.

Für die Variation des Chorals muss auch hier Mattheson sorgen; er tritt doch mit anderer Waare für den Organistennachwuchs ein durch eine Beschreibung von Orgelwerken, welche er dem Buche sehr sparsam beifügte. Dem Titel zufolge sind darin 60 Orgelwerke beschrieben, aber der fleissige Mann vat

der den Gegenstand auch später nicht aus den Augen und brachte den Vorsatz zu in handschriftlichen Nachträgen auf 107 Werke. Dieses werthvolle Material zur Geschichte der deutschen Orgeln wird in einem besonderen Artikel mitgetheilt werden.

III

Friedrich Erhardt Niedt Musicalisches A B C. Zum Nutzen der Lehr- und Lernenden. Hamburg, bei Benjamin Schillern im Dom. 1708.
(40 Seiten 2) obl. 4.

Dieses Büchlein sollte eigentlich als erster Theil der musikalischen Handleitung bezeichnet werden, oder als Einleitung in dieselbe, da es sich mit den Elementen beschäftigt. Wir haben es aber nicht voran gestellt, sondern in die zeitliche Reihenfolge. Handelt allerlei Gegenstände in 11 Kapiteln ab.

Cap. I. »Wer die Music erlernen will ... muss gleichsam dazu geboren sein. ... Wo das Gestirne seine Influenz nicht hingeworfen oder eingepflanzet hat, wird einer Pflegen und Säen wenig Wachsthum hervorbringen, und unsere Information wenig Nutzen schaffen.« (S. 4.)

Kap. II. »Was die Music sey? Die Music ist nichts anders, als entweder ein wohl- oder übelklingender Schall, welcher durch den Ohren ins Gehirn und Herze dringet und unserm Gemüthe, nachdem die Harmonie gestaltet oder gemacht wird, Freude, Lustigkeit oder Trauer und Melancholie verursachet.«

Cap. IV. »Wo mit man den Anfang machen soll? — Am nothwendigsten wäre, wer die Music aus dem Grunde erlernen wollte, dass man mit dem Singen den Anfang machte, da man dann den rechten Sangegriff ... auf andern Instrumenten desto deutlicher und reiner fassen könnte.« (S. 8 bis 10.) Ferner wird eingeschärft: »Derowegen ein Componiste denen Sängern ihre Stimmen vorhero wohl observiren sollte und sich in Setzung eines Stückes absolute darnach richten, auch nicht höher oder tiefer gehen, als die Stimme von Natur fället.« (S. 11—12.)

Nimmt man hinzu, dass er nach seinem Grundsatze »das Leichteste das Beste« die Solmisation zur Erlernung der Noten verwirft und sich lieber der aus der deutschen Tabulatur stammenden Buchstaben entscheidet, so sieht man recht deutlich, dass Niedt in den Hauptsachen Beethoven's eigentlicher Vorgänger war. Gegen die Solmisation schrieb der letzte ein ganzes Buch, und war unermüdlich, stets von neuem einzuprägen, man solle singen lernen und mit dem Singen den Anfang machen.

Den grössten Theil des Büchleins, S. 35—128, nehmen noch Singübungen ein, nämlich Arien mit Continuo und zum Theil auch noch mit obligaten Instrumenten begleitet. Dies sind allerdings Gesangstücke, aber es fehlt so viel, um ihnen doch eigentlich nicht mehr, als es den damaligen Hamburgischen Opern und Schauspielmusiken, deren Abbild sie waren. Wir würden uns gern die Solmisation gefallen lassen, wenn wir damit nur auch die italienische Unterrichtsmethode im Gesange hätten einbürgern können. Im Schlusskapitel steht ein langes Recept zur Erhaltung oder Herstellung einer gesunden Brust, und darauf verspricht er, »den letzten und besten Theil« seiner musikalischen Handleitung nun ebenfalls erscheinen zu lassen. Aber er starb darüber hin, und Mattheson gab ihn später auf folgende Weise heraus.

IV

Friedrich Erhardt Niedtens Musicalischer Handleitung dritter und letzter Theil, handelnd vom Contra-Punct, Canon, Motteten, Choral, Recitativ-Style und Cavaten. Opus Posthumum.
Deme beygefüget Veritophili deutliche Beweis-Gründe, worauf der rechte Gebrauch der Music, beides in den Kirchen und ausser denselben beruhet. Aus den Heil. Schrift, den Zeugnissen der heil. Väter, und aus der Theoria Musices selbst, mit alt und neuen, sowohl geist- als weltlichen Exempeln, nebst der möglichen Pflicht eines jeden Christen im Gebrauch dieser göttlichen Gabe, erörtert und mit einigen Anmerkungen, bisher vermischt gelegenen, allen nöthigen Erinnerungen versehen. Itzo zum Nachdruck, wegen mit einer Vorrede, zum Druck befördert von Mattheson.
Hamburg, bei sel. Benjamin Schillers Erben im Dom. 1717.
kl. obl. 4. 4 Blätter und 64 Seiten, die »Beweisgründe« 12 Blätter und 57 Seiten.

Mattheson hat zu der Ausgabe nur eine kurze Anzeige geschrieben, in welcher er mittheilt, dass dieser Theil sich ausgearbeitet unter Niedt's Nachlass vorfand, aber sicherlich noch nicht der letzte habe sein sollen, da die Abhandlungen von Oden, Cantaten, Arien, Serenaten, Opern, »wie auch von der Ouvertüre und sonstigen Gegenständen darin fehlten.

Dass Niedt von der Lieblichkeit oder Gemüthe, wie er damals hiess, sein Theil abbekommen hatte, lehren schon die mitgetheilten Auszüge; aber mehr noch scheint die Grobheit sein eigentliches Element gewesen zu sein, weshalb auch erklärlich ist, dass sein Leben, wie berichtet wird, kein sehr ruhiges war. Als Probe diene ein kleiner Satz aus dem ersten Kapitel, welches vom Contrapunkt handelt. »Damit ... inskünftige dieses Wunder-Thier, der Contra-Punct, den musicalischen Ehrlingen nicht mehr so tiefes Nachsinnen erwecke, dass sie darüber gleich Jenem über denen harten Bohnen gerathen, das Gehirne verrückt und zum Philosophus werden mögen, so will ich hiemit sowohl denen Anfängern, als auch anderen selbst eingebildeten Ignoranten das Contra-Puncts-Grütze gekocht, gebraten, gesotten, geblasen und gekauet ins Maul streichen.« (S. 8.) Er ist hierin diesem seinem »letzten und besten« Theil übrigens weit mehr, als in den früheren, was theilweise daher rühren wird, dass er vor dem Druck nicht noch die letzte Hand daran legen konnte.

Kapitel 4 handelt vom Kirchenstyl. »Ich weiss und bin versichert, dass selber kein Componist mit sagen kann, was jetziger Zeit der rechte Kirchen-Styl sei? Es dünkt, es geht damit wie mit denen Kleider-Moden, da sich die Schneider jetziger Zeit nach Englischen Modellen umsehen, da doch vordem die Französischen überall den preis hatten, so sehen sich auch die Herren Musici immer nach italiänischen Manieren um, was es da gutes neues giebt, und das muss stracks nachgeäffet werden. Gott gebe, es klinge oder klappe, so muss es doch gut heissen, es hat ja ein Italiäner gemacht.« (S. 37.) Er selbst hat bei seinen Compositionen Passagen und Läufe vermieden, »weil unsere Frau Mutter-Sprache solche italiänische Possen nicht vertragen kann« (S. 3d), oder sie den Instrumenten zugewiesen, »weil sie sich besser in der Instrumental- als Vocal-Music ausnehmen.« (S. 38.) Bei dieser Gelegenheit donnert er gegen das galante Unwesen und die Bettan Sitten seiner Zeit. »Wer nun ein zartes Gewissen hat und solche Sodomitische Sonate nicht will mit practiciren, der wird nicht allein vor einen Pietisten, sondern auch gar vor einen absurden Narren gehalten, der nicht zu leben weiss.« (S. 40.) Und »wodurch kommt wohl den Gottesdienst in solche schnöde Verachtung, als durch das verfluchte eigene Interesse in Bestellung der Kirchen-Aemter.« (S. 42.)

Kapitel 6 hat es mit dem Recitativstyl zu thun. Es wird bestimmt, dass »dieser Stylus mehr dem Reden als Singen ähnlich kommen muss, und soll man in die Höhe oder Tiefe über eine Sexte nicht schreiten, wollen es einmal sehr gezwungen wird anzuhören sein.« (S. 40.) Ferner ist richtige Wort- und Sinnbetonung zu suchen. Auch vermahnt er die

Sängen, nämlich die noch unverfälschten deutschen Landfeste [weil die in Italien und Frankreich gewesenen doch verdorben seien], rein zu singen und die Worte deutlich zu sprechen, nicht die Wörter kauen, oder sich anstellen, als hätte es das Maul mit heisser Grütze verbrannt, wie manches weder teutsch- noch welscher Blendling thut, und gethan hat.« (S. 99.) Blendling ist ein recht glücklich gefundener Ausdruck für derartige internationale Mischsänger. Im übrigen war der Standpunkt des Verfassers ein so beschränkter, als dass sich die Ausbildung der grossen Gesangkunst darnach hätte richten können. — »Die Theatralische oder Opern-Recitativen sollten auch wohl billig etwas langsamer gesungen und nicht damit so sehr gejagt werden, als wie mit einer Klappermühle, weiles ohne denen Zuschauern die Zeit zu lang fällt und manche Opera, wenn man die Recitativen nach ihrem rechten Gewicht präsentiren wollte, wohl 4 bis 12 Stunden dauern würde, als müssen sie damit eilen, und wird demnach here excusiret.« (S. 88 bis 89.)

Die Ausgabe ist von Seiten Mattheson's ohne Anmerkungen oder Erläuterungen zum Druck gebracht. Aber in seiner vier Jahre später erschienenen Ausgabe des zweiten Theils kritisirt er diesen dritten Theil und findet ihn in der Hauptsache sehr unzulänglich, was wir bestätigen müssen. Er sagt: »Anstatt dass man die geringste Spur de contrapuncto duplici darin antreffen sollte, so wird mit diesem Worte pag. 3 nur Spott getrieben, und läuft alles auf den contrapunctum simplicissimum hinaus, der, um der Sache ein Färbchen anzustreichen, mit Ketten und Banden belegt wird, damit er nicht davon laufe. Sonst handelt besagter dritte Theil von nichts weniger, als vom Contrapuncto insbesondere, obgleich der Titel und die Ueberschrift des ersten Kapitels mit diesem Namen prangen.« (S. 91 des zweiten Theils der Handleitung, Note.) An der eingerissenen Verflachung, über welche Niedt klagt, nahm er also selber Theil, und sein Theorie ist im Ganzen als ein treues Spiegelbild der deutschen Praxis anzusehen, wie sie um das Jahr 1700 namentlich in Hamburg sich gestaltet hatte.

Den Anhang, grösser an Umfang als Niedt's dritter Theil, giebt »deutliche Beweisgründe« über die Kirchenmusik und rührt von dem Strelitzer Organisten Christian Gerpusch her, kann hier aber unerörtert bleiben.

Die Bücher, welche dem vorstehenden Berichte zu Grunde liegen, befinden sich auf der Hamburger Stadtbibliothek. Ungenügende oder fehlerhafte Angaben von Niedt's Werken, die sich bei Gerber, Becker und anderswo finden, sind hier der Kürze wegen nicht im Einzelnen angeführt, müssen aber nach Obigem leicht berichtigt werden. Chr.

Anzeigen und Beurtheilungen

Puchler, Wilhelm Berta, Romance Op. 14 und **Canzonetta** Op. 21. Offenbach, J. André.

— Unsere moderne »Salonmusik« ist — wenigstens bei den anständigen Tonkünstlern und grossentheils durch eigene Schuld — eines gewissen — Anrüchigkeit verfallen, so dass Novitäten, welche auch im düstigen Dass schlechthin dieser Gattung angezählt werden, nicht besser zu empfehlen sind als nur Allem durch die Versicherung, dass sie derselben nicht angehören. Dies trifft nun an bei diesen zwei Clavierstücken, welche sich schon durch ihre gediegene, durch Wiederkehr des Seitensatzes im Hauptton auf die Sonate zurückgreifende Form höchst vortheilhaft von jenen charakterlosen Eintagsproducten unterscheiden, welche, wenn überhaupt noch irgendwelche Form, höchstens jene des Rondo mit einmaligem Mittelsatz, meistens nur einem gewöhnlichen Trio aufweisen. Aber auch der Inhalt zeichnet sich durch Reichthum an gewählter Melodie, stimmungsvolle, spannende Harmonik und viele sehr interessante Details aus, statt der üblichen Accordbrechungen begegnen uns hier häufig obligate Stellen in Unter- und Mittelstimmen, welche die Melodie gegensätzlich ergänzen und den gewandten Contrapunktisten verrathen. Dabei klingt jedoch Alles handsam und wohlklingend, der Claviersatz ist in technischer Hinsicht sogar so spielgerecht, dass diese Stücke nicht nur zum Concertvortrag, sondern auch zum Studium als vorzüglich geeignet erscheinen, und dabei allen, einem besseren Geschmacke huldigenden Dilettanten bestens empfohlen werden können. In der Clavierwelt hat sich der junge Tonsetzer, welcher auf dem Stuttgarter Conservatorium studirt hat und dermalen in Göttingen eine geachtete Stellung einnimmt, bereits durch seine vierhändigen, bei Rob. Seitz erschienenen »Charakterstücke in Mazurkaform« ehrenvoll eingeführt.

Heinrich Zöllner, Drei Lieder für eine Sopranstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. M. 1. 75.

»Neun Opus 8, Herr Recensent, deshalb nicht so scharf! « Sehen Sie nicht Kapellish. Herr Zöllner. Ich besah mir Ihre Lieder, sprach und sang sie und, ohne die Opuszahl zu beachten, dachte ich bei mir: nicht übel. Ich dachte aber auch: hätte er im dritten Liede [»Was wogt und zagt ihr mir Vögelein« von Rückert] beim Strophenschluss das »Liebe« nur weniger hohl prätentiös ausgedrückt, das passt nicht in den Rahmen des sonst einfachen und innerlichen Liedes. Das zweite Lied [»Morgenroth« von Ed. Kauffer] fängt hübsch an, wird aber nicht ebenbürtig fortgeführt; im Gegentheil wirkte nach den ersten acht Takten etwas leichtere. Am meisten hat mir das erste Lied (»Eine Rose pflück ich hier« von Lenau) gefallen. Es ist einfach und natürlich gehalten, trifft gut den Ton des Gedichts und spricht sofort an. Alle drei Lieder sind übrigens nobel gehalten, haben eine solide harmonische Grundlage und sangbar und nicht schlecht auszuführen. Damit hätte ich Ihnen kurz meine Meinung über Ihre Lieder gesagt, Herr Zöllner, und Sie werden daraus ersehen, dass ich sie nicht verachte und dass ich Ihrem Verfasser Talent zugestehe. Und auf Talent kommt's ja in erster Linie an.

Jean Louis Nicodé, Zwei Etüden für das Pianoforte. Op. 18. No. 1 Cis-moll, Nr. 2 C-moll. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. M. 2. 25.

Ob und welchem instructiven Zwecke die erste der beiden Etüden dienen soll, spricht sich nicht klar in ihr aus. Im Allgemeinen soll sie wohl geläufiges Spiel fördern, nebenbei den Fingerwechsel und das Passagenspiel mit der rechten Hand. An letzteres nimmt, jedoch spärlichen, auch die linke Hand Theil. Die längere zweite Etüde bezweckt Uebung im Octavenspiel, hauptsächlich mit der rechten Hand und erscheint mir recht praktisch. Geübte Spieler — denn nur für solche sind sie bestimmt — mögen sie beachten. Diese werden sie auch aus dem Grunde annehmbarer finden, weil sie als Musikstücke betrachtet ganz hübsch sind. Accordverbindungen wie auf Seite 10 (chromatische Folge von Quartsextaccorden in enger Lage) und Seite 13 (Folge der Dreiklänge Fis-moll — C-dur — H-dur — C-dur) — sind sie erlaubt? Was erlaubt man sich nicht Alles. Schön sind sie ganz gewiss nicht zu nennen.

Frodank.

Berichtigung

In Nr. 35 Sp. 546 Z. [illegible] anstatt [illegible] zu
[illegible] Z. 31 [illegible] in den [illegible]
[illegible]

ANZEIGER.

[141]

Neue Musikalien.

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Brahms, J., Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pfte. Einzel-Ausgabe.
- No. 1. Liebestreu. (Robert Reinick.) M — 50.
- No. 2. Liebe und Frühling. (Hoffmann v. Fallersleben.) M — 50. «Wie sich Rebenranken schwingen.»
- No. 4. Liebe und Frühling. (Hoffmann v. Fallersleben.) M — 75.
- No. 5. Lied. (Aus d. Gedicht «Ivan» v. Bodenstedt.) M — 75. «Weit über das Feld durch die Lüfte hoch.»
- No. 5. In der Fremde. (Eichendorff.) M — 50. «Aus der Heimath hinter den Blitzen roth.»
- No. 6. Lied. (Eichendorff.) M — 75. «Lindes Rauschen in den Wipfeln.»

Clavier-Concerte alter und neuer Zeit. **Bach, Beethoven, Chopin, Dussek, Field, Hensel, Hummel, Mendelssohn, Mozart, Reinecke, Ries, Schumann, Weber.**
Zum Gebrauch beim Conservatorium der Musik in Leipzig genau bezeichnet und herausgegeben von Carl Reinecke.
Dritter Band. 1. Roth cart. n. M 12 —
Inhalt: **Beethoven, L. van,** Op. 58. Concert. Gdur. Op. 73. Esdur. — **Weber, C. M. v.,** Op. 79. Concertstück. Fmoll. — **Chopin, F.,** Op. 21. Concert. Fmoll. — **Schumann, R.,** Op. 54. Concert. Amoll. — **Reinecke, C.,** Op. 72. Concert. Fismoll. — **Hensel, A.,** Op. 16. Concert. Fmoll.
—— Dieselben. Einzel-Ausgabe.
- No. 11. **Hummel, J. N.,** Op. 85. Concert. Amoll. M 4 —
- No. 12. —— Op. 89. Concert. Hmoll. M 4 —
- No. 13. **Field, John,** Op. 88. Concert. Cismoll. M 4 —

Von dieser Sammlung von Concerten sind ferner einzeln erschienen:
No. 14. **Beethoven, L. van,** Op. 58. Gdur. M 4 — No. 15. Op. 73. Esdur. M 4 50. — No. 16. **Weber, C. M. v.,** Op. 79. Concertstück. Fmoll. M 3 — No. 17. **Chopin, F.,** Op. 21. Fmoll. M 4 — No. 18. **Schumann, R.,** Op. 54. Amoll. M 4 — No. 19. **Reinecke, C.,** Op. 72. Fismoll. M 4 — No. 20. **Hensel, A.,** Op. 16. Fmoll. M 4. 50.

Damrosch, L., Brautgesang von L. Uhland, für Männerchor und Orchester. Partitur M 4 —
«Dem Haus beneidet ab und preist es laut.»
—— Dasselbe. Clavierauszug mit Text. M 1 50. M 4 50.
—— Singstimmen. M 1 —

Ehrlich, C. F., König Georg, grosse romantische Oper. Text nach einem dramatischen Gedicht von R. Kuhnert, vollständiger Clavierauszug vom Componisten. M 12 —

Gluck, J. C. v., Ballet-Musik (Aria per gli Elisi) (Chaconne u. Gavotte) aus Paris und Helena.
Arrangement für Pfte. u. Violine von A. Hermann.	M 1 50.
» für 1 Hdn. — —	M 2 25.
» für Pfte. allein — —	M 1 50.

Huber, Hans, Op. 20. **Trio** für Pfte., Violine und Violoncell. M 11 —.

Impromptus. Der Phantasien und Variationen für das Pfte.
No. 11. **Heller, Stephen,** Op. 142. Variationen über ein Thema von Robert Schumann. Op. 11. No. 4. M 2 25.

Liederfrühling. Sammlung der schönsten Lieder und Gesänge für eine Stimme mit Begl. des Pfte. gr. 8. Roth cart. n. M 1 80.

Liederkreis. Sammlung vorzüglicher Lieder und Gesänge für eine Stimme mit Begleitung des Pfte. Ausgabe für eine hohe Stimme. Zweite Serie.
- No. 111. **Weber, C. M. v.,** Wiegenlied: Schlaf, Herzenssöhnchen. M — 50.
- No. 112. **Brahms, J.,** Liebe und Frühling: Wie sich Rebenranken aus Op. 3. No. 2. M — 75.
- No. 113. **Schumann, Clara,** Ich stand in dunklen Träumen aus Op. 13. No. 1. M — 50.
- No. 114. —— Sie liebten sich beide aus Op. 13. No. 2. M — 50.
- No. 115. —— Die stille Lotosblume aus Op. 13. No. 6. M — 50.
- No. 116. —— Der schönste Tag aus Op. 23. No. 4. M — 50.
- No. 117. **Stöhel, A.,** Nach dem Sturm: Der Sturm ist vorüber aus Op. 14. No. 3. M — 75.
- No. 118. **Stöhel, A.,** Ich will meine Seele tauchen aus Op. 14. No. 1. M — 50.
- No. 119. **Smetschk, R.,** Nachtlied: Vergangen ist der lichte Tag, aus Op. 19. M — 50.
- No. 120. **Heinlein, J. L.,** Widmung: Lass mich ganz in dich versinken aus Op. 1. No. 4. M — 75.

Meister, Unsere. Band I. **Sammlung auserlesener Werke** für das Pfte. Originale und Bearbeitungen von **Franz Schubert.** gr. 8. Roth cart. n. M 1 —

Nicodé, J. L., Op. 18. **Walzer-Capricen** für Pfte. zu 4 Hdn. M 1 —.

Im Salon. Sammlung ausgewählter Vortragsstücke für das Pfte. gr. 8. Roth cart. n. M 4 —

Seifhardt, W., Op. 1. **8 geistliche Festlieder** für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Partitur und Stimmen. M 1 14.

Tänze, Alte. Band I. **Sammlung der berühmten Deutschen, Französischen und Italienischen Gavotten.** Für den Concertvortrag ausgewählt, bearbeitet, ausgearbeitet und durchgesehen von E. Pauer. gr. 8. Roth cart. n. M 4 —

Zöllner, Heinr., Op. 4. **8 kleine Stücke** für Violine mit Begleitung des Pfte. M 4 50.

[142] Im Verlage von **C. Merseburger** ist soeben erschienen:

Cremona. Eine Charakteristik der italienischen Geigenbauer und ihrer Instrumente, von Friedrich Niederheitmann. Preis 3 M.

[143] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

NACHKLÄNGE.

Werthvolle ältere und neuere

Instrumentalsätze

für das

Pianoforte

bearbeitet

zum Unterricht wie zum Vortrag

von

Dr. Ludwig Stark,

Professor am Conservatorium zu Stuttgart.

- No. 1. Bach, Joh. Seb., Choral-Vorspiel «Wachet auf». M. — 80.
- No. 2. Beethoven, L. van, Adagio ma non troppo e molto cantabile aus dem Streichquartett in Esdur. Op. 127. M 1 50.
- No. 3. Cherubini, L., Erster und zweiter Satz aus dem Streichquartett No. 1 in Esdur. M 2 —
- No. 4. —— Dritter und vierter Satz aus dem Streichquartett No. 1 in Esdur. M 1 80.
- No. 5. Grimm, Jul. O., Zweiter und dritter Satz aus der Suite in Canonform für 2 Violinen, Viola, Violoncell und Contrabass (Orchester). Op. 10. M 1 —
- No. 6. —— Zweiter und dritter Satz aus der zweiten Suite in Canonform für Orchester. Op. 16. M 1 —
- No. 7. —— Trauermarsch und Finale aus der Sinfonie für grosses Orchester. Op. 19. M 1 25.
- No. 8. Krebs, Joh. Ludw., Grosse Fantasie und Fuge für die Orgel. M 2. 25.
- No. 9. Schubert, Franz, Zweiter und dritter Satz aus dem Streichquartett in Edur. Op. 125. M 1 50.

[144] Im Verlage von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur ist soeben erschienen und kann durch jede Buch- oder Musikalienhandlung bezogen werden:

Nottebohm, Gustav, Beethoven's Studien. Erster Band. Beethoven's Unterricht bei J. Haydn, Albrechtsberger und Salieri. Preis n. 12 Mark.

—— **Beethoveniana.** Aufsätze und Mittheilungen. Preis n. 7 Mark.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 12. September 1877. Nr. 37. XII. Jahrgang.

Inhalt: Friedrich Silcher. (Fortsetzung.) — Ueber Kirchenmusik. — Ueber die Musik als Kunst im Allgemeinen. (Schluss.) — Anzeiger.

Friedrich Silcher.

(Fortsetzung.)

Die Bewegung von Sängern sollten übrigens bald schwinden. Er war in seiner neuen Stellung sehr rührig und thätig und wirkte nach allen Seiten hin, suchte vornehmlich auch auf die studirende Jugend einzuwirken und sie für Musik zu interessiren und das Alles mit bestem Erfolge. Man erkannte seine Gaben und seinen Werth, kam ihm freundlich entgegen. Diese Verhältnisse fallen zunächst sein bescheidenes und liebenswürdiges Wesen und Auftreten hinzu; er war bald Herr der Situation und blieb es. Dass solche Resultate mehr Selbstvertrauen bei ihm wirkten, lässt sich denken; aber er blieb dabei Zeitlebens der bescheidene Künstler. Jetzt mochte er einsehen, dass er an den richtigen Platz gestellt sei und er fühlte er sich dann auch wohl und heimisch in der früher gefürchteten Musenstadt. Er gründete und leitete einen gemischten Singverein, veranstaltete Musikaufführungen, er gründete die akademische Liedertafel, die ihm ganz besonders ans Herz gewachsen war und in der zuerst die Lieder erschallten, die seinen Namen in alle Welt hinaustragen sollten; er leitete die Instrumentalmusik, wirkte als theoretischer Lehrer an der Universität, speciell am Prediger-Seminar, und er hatte so ein reiches Feld der Wirksamkeit vor sich. Seine Bemühungen, in der Kirche die Gemeinde mehrstimmig singen zu lassen und nach einer Meinung dadurch den Gottesdienst schöner zu gestalten, waren vergeblich. Dass er hierin geirrt und dass es das Richtige sei, wenn die Gemeinde einstimmig mit Orgelbegleitung singt, erkannte und bekannte er später selbst. Dass er anfänglich aber von seiner Idee sehr eingenommen war, beweisen die möglichst einfach und leicht von ihm gesetzten »Vierstimmigen Gesänge der evangelischen Kirche« (Stuttgart, Metzler 1825) und ein im Verein mit C. Kocher und J. G. Frech herausgegebenes Choralbuch (Stuttgart, Metzler 1828), von denen Kostlin mit Recht sagt, dass sie »von Langweilige und Gewöhnliche streifen«. Sehr verdienstlich dagegen war seine Mitarbeit 1843 an dem Choralbuch für die evangelische Kirche Württembergs, das dort noch jetzt im Gebrauch ist und in dem sich eine Anzahl von ihm componirter und theilweise guter der Kirche gewordener Choräle befinden. Lassen wir in Bezug auf das Privatleben Silchers den [illegible] Zeugen mit seinen eigenen Worten reden, Ed. Kostlin, den warmen Verehrer Silchers, sagt:

»Von unserm [illegible] sich glücklich, wie ein ganzes Dakeim erstritt[illegible] der Lohn seiner Treue und Berufsdankbarkeit. Sein ehelicher Glück war ein überaus reines. ... Dass ich im höchst [illegible] ganz mit Musik zusammenge-

setztes Wechselnde und einem herrlichen Sohn. »In Vierteljahr ich habe welcher eben den grossen Freischütz singt, wissen Sie!« — aus den wenigen Worten leuchtet Gluth. Sein Familienkreis war in Tübingen geehrt und geliebt, ein musikalischer Hauch ging durch das reiche Anwesen und warme Sympathie in so manchem akademischen Hause, wie in dem, dessen Mittelpunkt der auch als Musiker hochstehende Theologe Dr. Palmer bildete. Insbesondere verband ihn ein festes Band der Freundschaft mit Josefine Lang, der Liedercomponistin, die seit 1842 in Tübingen lebte. In ihrem Hause ging Silcher aus und ein: was von den beiden etwas Neues gemacht hatte, theilte es zuerst dem andern mit, ehe es hinauswanderte, und Verbesserungen auf den Rath des andern wurden stets dankbarst angenommen. Unvergesslich bleibt dem Schreiber dieser Zeilen ein Abend, als der freundliche Mann, wie er's gewohnt war, ungemeldet ins Zimmer trat, wo die drei kleinen Knaben der Josefine Lang im Alter von 6—9 Jahren mit Kinderstimmen die »Loreley« nach dem Gedächtniss dreistimmig sangen; er musste ihm wieder und wieder vorgesungen und dem freundlichen Manne sind dabei die hellen Thränen über die Wangen gerollt.

Zwei und vierzig Jahre hat er in Tübingen gewirkt, äusserlich bis auf sich fast immer gleich, stets erschien er in schwarzem Rock und weisser Halsbinde, die Gesichtsfarbe war immer frisch, der Blick hell. Im Jahre 1862 wurde er von einem schweren Uebel heimgesucht, dem er in der Ruhestand, der ihm auf ehrenvolle Weise gewährt wurde. Aber er erfreute sich, wie so mancher Thätige, nicht der Ausspannung und Ruhe nicht lange. Er starb am 26. August 1860. Als er an die Stelle hinaus zu Grab getragen wurde, musste man sich sagen: kaum ist je ein akademischer Lehrer so von der ungetheilten Liebe und Anhänglichkeit der akademischen Jugend getragen worden, wie dieser einstmals mit Vorurtheil aufgenommene frühere Schulgehilfe.«

An äusseren Ehrenbezeugungen aus der Nähe und Ferne fehlte es unserm Silcher, dessen Ruhm durch seine Volkslieder immer weiter verbreitet wurde, ebenfalls nicht. So wurde er z. B. vom schwäbischen und vom schweizerischen Sängerbunde zum Ehrenmitgliede ernannt, die Liedertafeln von Cöln, Wien, Zürich übersandten ihm Ehrendiplome, die Universität Tübingen ernannte ihn 1852 honoris causa zum Doctor der Philosophie, und als er 1860 seiner angegriffenen Gesundheit wegen sich zurückzog, verlieh ihm als Zeichen der Anerkennung der König von Württemberg das Ritterkreuz des Friedrichsordens, anderer Auszeichnungen, die ihm zu Theil wurden, nicht zu gedenken.

Die Gesammterscheinung Silcher's ist eine durch und durch harmonische, ein Musterbild von Milde, Liebenswürdigkeit und Zufriedenheit, wie man's nicht alle Tage im Künstlerleben antrifft. Wesentlich war, dass Silcher sich genau kannte. Hoher Flug oder gar Flug in die höchsten Regionen der Kunst war ihm von der Natur versagt, das wusste er, und deshalb erhob er sich nicht höher, als seine Kräfte reichten; ja er machte, wie aus seinen Compositionen zu ersehen ist, nicht einmal den Versuch höheren Fluges. Desto sorgsamer und fleissiger bebaute er das ihm gegebene kleinere Feld. Seine Selbsterkenntniss beschützte ihn herrlich, indem sie Früchte reifen liess, die ihm schon zu seinen Lebzeiten Ruhm und Ehre einbrachten und immer mehr Herzen gewannen. Sie machte ihn glücklich und war nicht ohne die günstigste Rückwirkung auf seine Thätigkeit, ärztliche wie zusammenhängende, auf sein ganzes inneres und äusseres Leben, das er ins schönste Gleichgewicht gesetzt war. Nicht immer findet sich solche Selbsterkenntniss bei Künstlern. Da wollen sie oft hoch hinaus, die Kräfte werden aufs Äusserste angespannt und mit äusserer Mühe gelingt es vielleicht, eine beträchtliche Höhe zu gewinnen, aber die Ermüdung kommt nach. Die künstlich erreichte Höhe ist nicht zu behaupten und nach und nach, wenn nicht gar plötzlich, geht's wieder in die Tiefe hinab. Das macht dann muthlos und verzagt und ist nicht selten Ursache, dass sehr schöne Talente, die in ihrer Sphäre Tüchtiges in der Kunst hätten leisten können, dieser mehr oder weniger entfremdet werden. Wer vorsichtig die eigenen Schwingen prüft und bemüht ist, bis ins Kleinste hinein sich kennen zu lernen, der kommt so leicht nicht in Versuchung, dem Zaunkönig gleich unter den Flügeln des Adlers versteckt aus diesem sich in die Lüfte tragen zu lassen. In der Ebene oder auf dem Hügel lässt sich auch leben und recht gut leben und wirken und schaffen. Das wusste Silcher sehr wohl. Der ihm angeborene Sinn für das Einfache, Leichte wies ihn zunächst auf die Ebene hin; hier setzte er sich zuerst fest und was er da schuf, das verschaffte ihm nach und nach eine höhere Stellung. Und so ist's richtig und naturgemäss.

Der Vergleich des Componisten Silcher mit dem Dichter Hoffmann von Fallersleben liegt nahe. Beider Bestrebungen waren auf denselben Punkt gerichtet: auf die Cultivirung des Volksliedes. Beide sammelten aus des Volkes Munde und anderen Quellen verbreiteten, was sie gefunden, vermittelten es künstlerisch verklärt, anderen Kreisen und — beide schufen Neues. Obgleich Zeitgenossen sind sie unseres Wissens nicht in nähere Beziehung zu einander getreten. Man kann das nur bedauern, denn sie waren in vielen Punkten so gleichgestimmte Seelen, dass man glauben sollte, eine engere Verbindung zu gemeinschaftlichem Thätigkeit hätte die schönsten Resultate erzielen müssen. An Verschiedenheit fehlte es freilich auch nicht. Hoffmann war ein Norddeutscher, Silcher ein Süddeutscher und die Schranken zwischen Nord und Süd traten damaliger Zeit noch schärfer hervor als jetzt. Hoffmann war eine derbe, kräftige, Silcher dagegen eine zart besaitete weiche Natur. Jener war der bedeutendere, universellere Geist, dabei ein feuriger Patriot und Verfechter der Einheit Deutschlands, dieser beschränkte sich auf ein einziges Feld der Kunst, war sicher auch patriotisch gesinnt, auch ein Deutscher, aber zuerst Schwabe. Silcher war überhaupt keine politische Natur, sein ganzes Wesen ging in der Kunst auf. Mag sein, dass solche Verschiedenheiten oder Gegensätze keinen von Beiden Anknüpfungspunkte finden oder wünschen liessen. Grundehrlich und deutsch gemüthlich und bieder aber waren beide, jeder in der ihm von der Natur vorgezeichneten Art und Weise. Wir wissen nicht, ob Hoffmann im Süden so allgemein gekannt und anerkannt ist wie im Norden; das aber wissen wir, dass Silcher hier nicht weniger geschätzt wird als dort, ja als in seinem engeren Vaterlande Schwaben. Beide Männer wirkten und schufen fürs Volk und fanden die günstigste Aufnahme bei Gross und Klein. Wo wäre im Norden wenigstens ein Liederbuch für die Schule, überhaupt nur so grössere Kreise sich wendendes Liederbuch, in denen man nicht Silcher'sche Weisen und Hoffmann'sche Worte fände, wo eine Liedertafel, in der nicht beide gesungen würden? Sie sind stehendes Repertoir für alle Sängerkreise geworden.

Von dem, was Silcher ausser den Volksliedern edirte, mag angeführt werden: eine Anzahl Hefte vierstimmiger Männerchöre (davon besonders erwähnenswerth die den Titel »Tübinger Liedertafel« tragenden, die auch in mehreren Auflagen erschienen), dreistimmige Turnerlieder, vierstimmige Lieder für deutsche Wehrmänner, vierstimmige Hymnen oder Figuralgesänge auf Sonn- und Festtage, 136 vierstimmige Choräle für Männerstimmen (im Verein mit Kocher und Frech), dreistimmige Canons, eine nicht unerhebliche Anzahl Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte (darunter die Hohenstaufenlieder, drei Lieder aus den Frithjofssage, vier Lieder in plattdeutschen Mundart aus Klaus Groth's Quickborn), Melodien aus Beethoven's Sonaten und Symphonien zu Liedern für Sopran mit Pianoforte, eine grosse Anzahl zwei-, drei- und vierstimmiger Kinderlieder für Schule und Haus (in drei Auflagen), zwei-, drei- und vierstimmig für Schule, Kirche und Haus bearbeitete Choralmelodien aus dem Würtembergischen Choralbuche, Gesänge der Jugend (für angehende und vorgerücktere Schüler im Gesang und Pianoforte), die kleine Lautenspielerin (ein Schauspiel mit Gesang für Kinder und Kinderfreunde), Instructiven Zwecken dienen u. a.: 16 Notenwandtabellen zur Gesanglehre für Volksschulen und Singchöre, zwei-, drei- und vierstimmige figurirte Beispiele (als Nachtrag zu Silcher's Harmonielehre). Wir besitzen ferner von Silcher eine Harmonie- und Compositionslehre, kurz und populär gehalten und sehr brauchbar (zwei Auflagen), eine kurzgefasste Gesanglehre für Volksschulen und Singchöre (drei Auflagen) und eine Geschichte des evangelischen Kirchengesanges nach seinen Hauptmelodien, wie sie im Würtembergischen Choralbuche von 1844 enthalten sind, nebst einer Erklärung der alten Kirchentonarten. Endlich betheiligte er sich, wie schon erwähnt, an der Herausgabe eines Choralbuches für die evangelische Kirche Würtembergs, das er durch eigne Melodien bereicherte, und übernahm mit L. Erk die musikalische Redaction des weit verbreiteten »Allgemeinen deutschen Commersbuches« (Lahr, M. Schauenburg, 1-te Auflage). Als aus seinem Nachlass herausgegeben nennen wir noch: vierstimmige Trauergesänge für Männerstimmen und zwei Hefte Variationen für das Pianoforte. Als Manuscript sollen sich in seinem Nachlass noch befinden: verschiedene Kirchenstücke und Instrumentalsachen. Kein Instrumentales ist unseres Wissens von Silcher selbst nicht veröffentlicht, vielleicht auch nur ausnahmsweise geschrieben. Er beschränkte sich auch hierin weise auf das, worauf seine Gaben ihn hinwiesen: auf das Vocale.

Bedenken wir, dass Silcher neben seiner compositorischen und literarischen Thätigkeit auch vieles Andere zu thun oblag und dass gerade dies den grössten Theil seiner Zeit absorbirte, so müssen wir seine grosse Rührigkeit und seinen Fleiss unbedingt anerkennen. Aus dem Angeführten ersehen wir, wie er nach verschiedenen Seiten hin thätig war und wie sehr ihm die Umgang und Pflege des Gesanges am Herzen lag. Der Werth seiner Compositionen — wir sehen hier immer ab von den Volksliedern — ist ungleich und manche von ihnen haben über die Grenzen Schwabens hinaus wohl kaum Verbreitung gefunden. Ihrer Zeit und in Kreisen ihrer engern Heimath waren sie vielleicht begehrte Artikel, sind es dieselbst wohl auch; je es eng angegeben worden, dass sie heute stehen sie viele ähnliche aus unserer Zeit stammende Producte und verbreitungswerther erscheinen als diese. Trotz alledem sind die höheren

Interesse zu erwecken nicht im Stande und schwerlich werden sie jetziger Zeit noch allgemeinere Verbreitung finden. Silcher's Bestreben, leicht und fasslich zu schreiben und es möglichst Allen recht zu machen, führte ihn öfters entweder hart an die Grenze des Gewöhnlichen oder geradezu in dasselbe hinein und liess ihn hier wenigen nachhaltige Erfolge erzielen. Talent aber und die praktische Hand erkennen wir in Allem, was Silcher geschrieben hat. Mit den besten seiner Compositionen, obwohl auch sie einen besonders hohen Flug nicht nehmen, erzielte er erhebliche Erfolge, was schon daraus zu ersehen ist, dass mehrere Auflagen von ihnen nöthig waren. Sollen wir unsererseits einige der Editionen hervorheben, so sind es die Chöre für Männerstimmen (Tübinger Liedertafel), die Kinderlieder, die Hohenstaufenlieder und die Lieder in plattdeutscher Mundart, die alle immer noch Freunde finden werden und Freunde zu finden verdienen.

(Fortsetzung folgt.)

Ueber Kirchenmusik.

Die Kirchenmusik lässt sich verschieden definiren. Hält man sich an die ursprüngliche Bedeutung, so ist es diejenige Musik, welche im christlichen Gottesdienste einen Theil des Cultus-Handlungen bildet. Dieser Standpunkt ist der sicherste, der einfachste, freilich auch der strengste, insofern er vielen ausschliesst, was herkömmlich zur Kirchenmusik gerechnet wird. Weil solcher aber ebenfalls seine Berechtigung hat, muss man sich noch nach anderen Standpunkten umsehen, auf welchen er gerecht beurtheilt werden kann. Die geschichtliche Betrachtung des Gegenstandes wird dieselben ergeben.

Die Christen überkamen den religiösen Gesang aus den jüdischen Tempel- und Synagogenfeiern und die hebräischen Weisen bilden den Grundstamm der Gesänge der Urkirche. In der weiteren Ausbreitung des Christenthums unter griechisch-römischen Völkern erhielt die kirchliche Musik eine festere Gestalt durch die Einwirkung des geregelten griechischen Tonsystems. Wie geschlossen dieses System war, ist aus zahlreichen ausführlichen Darstellungen bekannt, und wie mangelhaft das hebräische gewesen sein muss, bei allem Luxus der Tempelmusik, lässt sich ebenfalls leicht einsehen. In den ersten Jahrhunderten überwog aber das jüdische Element in den Gesängen der Christen so sehr, dass die morgenländische Kirche für die Musik ebenso massgebend blieb, wie für die Dogmen. Die Eigenthümlichkeit dieser gottesdienstlichen Musik bestand in dem Wechselgesange von zwei getheilten Gruppen oder Chören. Bis auf die Zeit des heiligen Ambrosius im vierten Jahrhundert war das Abendland in dieser Hinsicht noch ganz unselbständig, und als der grosse Mailänder Bischof mit der Ordnung des Cultus auch die der Musik unternahm, wusste er solches nicht besser auszuführen, als durch einfache Nachahmung des Wechselgesanges der morgenländischen Kirche. Als ausserordentlicher hochgebildeter Mann regelte er den Gesang auf Grund eines festen Tonsystems (nach griechischen Tetrachorden in Octaven) und wurde dadurch der Ausgangspunkt der weiteren musikalischen Entwickelung. Neben dem Wechselgesange ordnete er den kirchlichen Lesegesang oder die liturgische Recitation und bildete den Hymnus, diesen ursprünglichsten Ergusse der christlichen Begeisterung in unvergänglichen Gesängen weiter. Die drei Grundformen der kirchlichen Musik waren hiermit gegeben. Bei der weiteren Entwickelung trat in den nächsten Jahrhunderten der Wechselgesang, die Antiphonie, immer mehr zurück, und als Papst Gregor d. Gr. um 600 seine segensreiche Thätigkeit zu Gunsten der kirchlichen Musik entfaltete, war vom Wechselgesange kaum noch die Rede. Sein Bestreben richtete sich allein auf fachmässige priesterliche Singschulen, auf die Ausbildung des Sologesanges und die zweckmässige Aufzeichnung der kirchlichen Tonweisen. Er fand in Rom schon eine seit langer Zeit bestehende Sängerschule vor, die er dann zu jener Muster-Anstalt umbildete, der Sixtinischen Kapelle, welche später dem ganzen Abendlande zur Norm diente. Als Anhalt für die Praxis vereinigte er die kirchlichen Gesänge zu einem grossen Antiphonarium, und dieses wurde für die Kirche wie für die Musik grundlegend nach Inhalt und Form, nämlich durch seine musikalischen Weisen und durch die Aufzeichnung derselben in Neumen, aus denen sich unsere moderne Tonschrift entwickelt hat. Wieweit Gregor hierbei Weiterbildner des schon früher Bekannten, oder wirklicher Erfinder war, wird sich vielleicht niemals genau feststellen lassen; den Ausgangspunkt der ganzen späteren Entwicklung bildet er für alle Fälle. Seine Musik ist als Gregorianischer Choral für die gesammte abendländische Kirche zum Canon erhoben, der ein Jahrtausend hindurch die Grundlage bildete, auf welcher man überall mit geringen Abweichungen beharrte. Auch die Tonsetzer kunstvoll mehrstimmiger Gesänge schlossen sich an den kirchlich-musikalischen Canon, indem sie die Gregorianischen Intonationen als Motive benutzten. Der ganze Bau der kirchlichen Musik erscheint hierdurch als ausserordentlich imposant und geschlossen. Man kann nun sie gewiss mit Recht die eigentliche Kirchenmusik nennen, da sie den Cultus-Handlungen sich so eng anschloss und dem liturgischen Bau des Gottesdienstes wie der Stein einem Gebäude fest eingefügt ist. In der Ausführung oder in den musikalischen Formen war sie im Laufe der Zeiten und bei den verschiedenen Kirchen-Abtheilungen verschieden gewesen, in der morgenländischen Kirche anders als in der abendländischen, unter dem Mailänder Bischof verschieden von den römischen Bräuchen: hier Wechselgesang und Hymnensprache unter Betheiligung aller anwesenden Glaubensgenossen, dort mehr nur durch Priester ausgeführte Liturgie und Gesang in kunstvoller Ausbildung vermittelst des vom Chor. Allen gemein war die Beschränkung auf den blossen Gesang mit Ausschluss der Instrumente. Dieses Purismus war ein urchristlicher, den man aus den jüdischen Synagogen überkam und dann zur Abwehr vor der pomphaften griechisch-römischen Instrumentalmusik zu einem Dogma ausbildete, an welchem die Kirche 1500 Jahre festhielt. Vieles ist gesagt zur Rechtfertigung dieser Beschränkung auf reine Vocalmusik, und wir wissen die Nothwendigkeit eines solchen Verfahrens wie auch die künstlerischen Resultate, welche dasselbe zu Wege gebracht hat, sehr wohl zu schätzen. Aber ein ästhetisches Dogma sollte man daraus nicht machen; was an dem Gegenstande dogmatisch ist, bleibe der Kirche überlassen.

Die rein clericale Ausbildung der kirchlichen Musik in der abendländisch-römischen Kirche mit Ausschluss der Laien liess Keime unentwickelt, welche sich in der Urkirche geregt hatten, obwohl dort nur ungenügend zur Entfaltung gekommen waren. Die Sonne der Reformation lockte dieselben endlich hervor. Hiermit begann auch für die kirchliche Musik eine neue Zeit, eine andere Periode, über deren Werth aber die Meinungen gar sehr aus einander gehen. Während die Einen sie als den Weg zu einer neuen, das Frühere überbietenden Vollendung bezeichnen, erblicken die Andern in ihr die Quelle des Verfalles und der Unkirchlichkeit. Beide Ansichten würden um so länger unvereinbar neben einander bestehen bleiben, da sie im Grunde ganz verschiedene Gesichtspunkte desselben Gegenstandes im Auge haben. Würde man diese einsehen und der Eine sich vorübergehend auf den Standpunkt des Andern versetzen können, so wäre die Verständigung leicht gefunden. Zunächst ist ganz unzweifelhaft, dass mit der Reformation des

37 *

Verhältniss der Musik zum Gottesdienste ein loseres wurde. Der Cultus erfordert eine geordnete feststehende liturgische Musik, das überall Lieder wohl vorübergehend in seinem Unwillen über das Mittelalter ... wurde aber bei seinen Versuchen den Gottesdienst neu zu ordnen, immer wieder darauf zurück geführt. Die Mühe war gross und löblich, aber das Resultat gering; von der liturgischen Musik der römischen Kirche liessen sich nur Bruchstücke festhalten, als Ganzes blieb dieselbe im Besitz der Papisten. Durch Luther's Cultusordnungen geht ein Riss, ein unlösbarer Zwiespalt. Der alte Hymnus gewann hier wieder die Oberhand und gestaltete sich zu freien Kirchengesängen, an welchen der grosse Haufe oder die sogenannte ganze Gemeinde theilnahm. Diese freien Gesänge, die nach Wort und Ton vielfach beliebten weltlichen Liedern nachgebildet waren, sind als das wirklich Neue und als das musikalische Lebenselement der Reformation anzusehen. Aber obwohl ganz den Bedürfnissen und Ausdrucksformen der Gegenwart entsprossen, waren sie doch in christlicher Hinsicht völlig legitim als Erneuerung des Hymnengesanges, dessen Begeisterung die Urkirche durchzitterte. Aber so christlich sie auch waren, ein geschlossener Cultus, der dem römischen ebenbürtig zur Seite treten konnte, liess sich daraus nicht gestalten. Wenn man dieses zugiebt, so heben sich alle Zwistigkeiten, deren Schlichtung sonst unmöglich ist, und der unschätzbar weitreichende Werth des neuen Gesanges wird dann erkennbar. Die Lutheraner hielten sich an das strophische Lied und bearbeiteten es nach der vollen Mannigfaltigkeit, in welcher es auf dem weltlichen Gebiete ausgebildet war. Die Reformirten hielten sich an den Psalter und gewannen damit zwar eine strengere Geschlossenheit für diesen Theil des Gottesdienstes, mussten aber die Aussicht auf eine reiche Entwicklung preisgeben. Eine Vermittlung und gewissermaassen eine Vereinigung der kirchlich-musikalischen Eigenthümlichkeiten der anderen Confessionen bemerken wir bei der englischen Staatskirche. Sie bewahrte sich die römische Liturgie, nur in »gereinigter« vereinfachter Gestalt, nahm den Psalmengesang von den Calvinisten auf und producirte Hymnen im Sinne der lutherischen Kirche, wenn auch bei weitem nicht in ihrer Fülle. Selbst in der kunstmässigen englischen Kirchenmusik bemerken wir dieses universelle Bestreben, die besten Producte der übrigen Kirchen sich zu assimiliren. Wie sehr das reformatorische Lied der musikalische Pulsschlag der Zeit war, ist wohl am besten aus der Thatsache zu entnehmen, dass selbst die Katholiken mit den Reformern in solchen Gesangweisen wetteiferten. Ueberall hat das neue religiöse Lied unabsehbare Einflüsse getrieben, besonders in Deutschland, und auf ihm als Grundlage als Choral oder Cantus firmus hochbedeutende musikalische Kunstwerke zu Wege gebracht. Zu dieser Ausbildung trug wesentlich ein Instrument bei, welches freilich schon im frühen Mittelalter vorhanden war, aber im Gottesdienste erst mit der Reformation recht zur Verwendung kam: die Orgel. Längere Zeit das einzige Instrument für die Begleitung des Kirchengesanges, zog die Orgel seit 1600 schnell das ganze Orchester nach sich.

Mit dieser Wandlung beginnt eine neue Zeit, welche man als die dritte und letzte Periode bezeichnen kann. Instrumentalmusik erklang jetzt in voller Pracht neben und mit dem Gesange, der Glanz und die Art des musikalischen Tempeldienstes schien nunmehr nach seiner musikalischen Seite in den christlichen Gottesdienst versetzt zu sein. Die Vertheidiger der Instrumentalmusik haben die betreffenden Bibelstellen auch unermüdlich für ihre Sache ins Feld geführt. Aber schliesslich muss selbst die bestechende Aehnlichkeit nur eine äusserliche genannt werden, da keine Phase der Entwicklung der Kirchenmusik im Wesen der israelitischen Tempelmusik ferner stand, als diese letzte. Ihre Eigenthümlichkeit besteht eben darin, dass sie sich weder an die priesterliche Liturgie (den Gregorianischen Choral) noch an den Hymnus in Form des Gemeindegesanges (den Lutherischen Choral) strikte bindet, sondern kirchliche Texte in mehr oder weniger freier Erfindung oder Verknüpfung in ihren Compositionen verwendet. Zu den gottesdienstlichen Vorgängen steht dieselbe dann in einem losen Zusammenhange, selbst da wo sie ihnen liturgisch eingeordnet ist, sie vermag ebenso gut und zum Theil sogar besser zu erzielen, wenn sie auf dieselben keine Rücksicht nimmt. Schon ihre grosse musikalische Ausdehnung macht sie gewöhnlich für kirchliche Zwecke unbrauchbar; der ganze Ton, in welchem sie gehalten ist, noch mehr. Diese Art Kirchenmusik ist also zu einer Selbständigkeit gelangt, welche eine bedenkliche genannt werden muss, und mit ihrer Kunst ist es durchweg unvergleichlich viel besser bestellt, als mit ihrer Kirchlichkeit.

Hierdurch entsteht ein Zwiespalt, der um so tiefer erscheint, je mehr man auf seine Wurzel zurück geht. Er war schon vorhanden, bevor die Kirchenmusik ihre letzte Ausbildung erhielt. Die Grundlage dieser Kunst ist nämlich die Harmonie oder musikalische Mehrstimmigkeit, jene neue Weise der Tonverbindung, deren Entstehung gleich der Ausbildung der Orgel in das früheste Mittelalter zurückzuführen ist. Schon bei ihren ersten bedeutenden Kundgebungen merkte die Kirche, dass dieser neue Stil der Töne auch eine neue Gefahr in sich schloss, und widerstand ihr hartnäckig, namentlich im Centrum der Hierarchie. Die herrliche Ausbildung, welche diese harmonische Kunst dann schnell erlangte, als ihr die kirchlichen Räume ungehindert geöffnet wurden, schon zu Luther's Zeit, und die so direct auf sie wieder erreichte Vollendung unmittelbar nach dem Tode des grossen Reformators hat jener Kunst eine Weihe verliehen, durch welche sie gegen den Vorwurf der Unkirchlichkeit für immer gesichert zu sein scheint. Diese Weihe hat man aber nur dem unbegleiteten mehrstimmigen Gesange ertheilt, und die Zeit seiner höchsten Blüthe, die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts, betrachtet man als die classische Periode der kirchlichen Kunstmusik. Bekanntlich wird die damalige Compositionsweise nach ihrem grössten Vertreter der Palestrinastil genannt, indem auf diesen aller Glanz und alles Lob fällt, verdientes und unverdientes, läuft die Täuschung mit unter, als ob durch Bewahrung desselben volle Kirchlichkeit dauernd gesichert sei. Hat aber der Cultus Raum für lange Gesang-Motetten, so können ihm einige Gesang- und Instrumental-Concerte an denselben Orten auch nicht im Wege stehen. Die Unbefangenheit, mit welcher die Kirche im Laufe der Zeit diese mit jenen vertauscht hat, zeigt ganz deutlich, dass ein grundsätzlicher Unterschied nicht vorhanden sein kann. Was die Kirche vom alt-liturgischen Standpunkte aus mit Recht zu beanstanden hat, das liegt tiefer, nämlich in der Mehrstimmigkeit, ist daher beiden Weisen gemein. Hierdurch wird die Frage nach der Kirchlichkeit mehrstimmiger musikalischer Kunstsätze eine missliche.

Der Unterschied in der Kirchlichkeit, welchen man zu finden glaubt zwischen Palestrina's Weise und der einer späteren Zeit, beruht meistens auf Einbildung; aber in der musikalischen Form, der Wahl und dem Gebrauch der Mittel, im Ausdrucke, im Ausdruck und innerhalb der zu Grunde liegenden religiösen Anschauung ist der Unterschied freilich sehr gross. Um 1600, also unmittelbar nach Palestrina's und Lasso's Tode, begann eine allmählich freiere Weise, welche sich in der Wahl der Texte weit ungebundener bewegte und dem Cultus gleichsam ihre Bedingungen vorschrieb, unter welchen sie an ihm sich betheiligen wollte. Das immer sich kundgebende Selbstgefühl floss aus der grösseren Geschlossenheit und Sicherheit, welche die musikalische Kunst erlangt hatte, ebenso durch eine systematisch kunstgemässe Verwendung der Instrumente. Bei der feststehenden Fähigkeit abgerundete Sätze zu gestal-

ten lassen diese Kunstmusik die einzelnen kirchlichen Texte nur noch abgesondert für sich zu Auge, nicht mehr als Theile der Liturgie und kommen nach mitunter um den kirchlichen Cultus überhaupt nicht mehr. Man pflegt daher von solchen Werken wohl zu sagen: bei ihnen bedeutet Kirchenmusik soviel wie Musik in der Kirche. Aber selbst diese Definition sagt noch zu viel, da sie lediglich bezeichnet werden müssen als Concertstücke über kirchliche, biblische oder allgemein religiöse Texte. Einen weiteren Halt an der Kirche besitzen oder suchen sie nicht: was sie stützt und trägt, ist lediglich die Kunst. Man wird hieraus leicht abnehmen, weshalb diese letzte Periode der Kirchenmusik, welche an musikalischer Kunst oder wenigstens an Tonmitteln den grössten Aufwand macht, den noch vom einfach kirchlichen Standpunkte aus nicht als eine Steigerung der vorausgegangenen Leistungen, sondern eher als eine Uebertreibung und Ausartung derselben angesehen werden kann; und es wird erklärlich, wie gerade auf diesem Gebiete so viel Streit herrscht über das, was wahre Kirchenmusik sei und was nicht. Gehen hierüber die Wünsche und die Anschauungen der Menschen ästhetisch weit auseinander, so ist nur zu wünschen, dass es in den erhabenen Grundanschauungen, welche die rechte Quelle dieses Theiles der musikalischen Kunst bilden, immer wieder zusammen treffen mögen; denn eine andere Einigung ist auf diesem Gebiete nicht möglich, und namentlich wird die Frage nach der reinen Kirchlichkeit bei einer Kunst, welche den christlichen Cultus in ihrer Entwicklung nur als Durchgangspunkt benutzt hat, niemals für Alle befriedigend beantwortet werden können.

Ueber die Musik als Kunst im Allgemeinen.

Von C. v. Br.

(Schluss.)

Nur zu leicht pflegt die Gewohnheit unsere Organe abzustumpfen. »Wir sind«, so bemerkte selbst Napoleon einmal in seinen Gesprächen auf St. Helena, »rings von Wundern umgeben«, aber, kann man hinzusetzen, wie bemerken sie oft kaum, werden ihrer oft in einem langen Leben kaum gewahr. Unter diesen Wundern, die uns täglich umweben, eines der vornehmsten ist die menschliche Sprache, denn wohl kann man sie, da ihr ihren ersten Anfängen uns so verborgen ist, wie alles Werdende, ein Wunder nennen. Aber als ein wenigstens nicht minder grosses Wunder, mit welchem Ausdruck wir gern ein überschwänglich Grosses, Reiches und in mancher Beziehung Geheimnissvolles bezeichnen, als die eigentliche, die Wortsprache, die Sprache der Sinne und des Geistes im Allgemeinen, erscheint jene andere Sprache, welche man in übertragener Bedeutung über als die Tonsprache bezeichnet. Wenn wir jetzt auf unseren Clavieren eine Scala spielen, die wir mit Leichtigkeit in eine Reihe sogenannter Tonarten übertragen, wenn wir ein einfaches, einen musikalischen Vortrag einleitendes, aus mehreren verbundenen Accorden bestehendes Präludium hören, wie selten denken wir wohl daran, welche Arbeit es dem menschlichen Geiste kostete, um diese uns so einfach scheinenden Dinge möglich zu machen. Wir meinen fast, all dies verstehe sich von selbst und könne gar nicht anders sein. Und doch liegt schon in diesen uns so einfach erscheinenden Bildungen die Arbeit von Jahrhunderten und Jahrtausenden eingeschlossen. Und nun gar erst die complicirten Formen und Bildungen dieser Kunst, eine Fuge, eine Symphonie. Ihnen gegenüber wird sich wohl auch der stumpfe Geist bewusst, dass er vor einem Wunder stehe, welches sein Nachsinnen und Nachforschen herausfordert, wie es der menschliche Geist doch zu Stande gebracht habe. Zwar wie auf allen Gebieten, so sind auch auf diesem die ersten Anfänge, die ersten Stufen und dann wieder die letzten Ausläufer, die höchsten Stufen das am meisten Räthselhafte, Geheimnissvolle, Staunen erweckende, denn der Weg, welchen die Bildung durch die verschiedenen Mittelstufen genommen, lässt sich viel leichter verfolgen, begreifen und erkennen. Auch wird, wenn wir die Musikgeschichte befragen, der Weg, welchen diese Kunst in ihrem allmäligen Wachsthum bis zur endlichen Ausbildung des heutigen, europäischen Tonsystems zu durchlaufen hatte, ein unendlich längerer, als von hier bis zu ihrer höchsten künstlerischen Vollendung, so wie es den Menschen überall die grösste Anstrengung gekostet haben mag, sich aus der ersten Rohheit heraus zu arbeiten, denn dann schreitet alle Bildung, wenn ihr nicht natürliche Hindernisse im Wege stehen, oder wenn sie nicht gewaltsam gehemmt und unterbrochen wird, in geometrischer Progression fort, und wenn dies in der Geschichte der Musik vielleicht noch mehr auffällt, als auf irgend einem andern Gebiete, da die reissenden Fortschritte, welche diese Kunst von dem Moment an machte, wo gleichsam ihr Fundament fest und sicher ausgebaut war, an den Erstaunlichsten gehörten, was wir nur irgend in der Menschheitsgeschichte beobachten können, so ist diese Erscheinung vielleicht schon aus der Natur und dem Charakter dieser Kunst, deren Element ja ganz eigentlich die Bewegung ist, zu erklären. Wie endlich der Punkt gefunden war, von welchem aus die Scheibe sich mit Leichtigkeit und mit der grössten Freiheit nach allen Richtungen hin bewegen liess, da fing sie auch an, sich in immer mächtigerem Wirbel zu drehen, bis sie endlich zu einem Punkte gelangte, wo ihren stets rascheren Wirbeln der menschliche Sinn, auch der gespannteste und willigste, kaum mehr ohne Schwindel zu folgen vermag, ja auch der Ueberspannung und dem Schwindel ausweichend, kaum mehr folgen mag.

Welchen Weg hat diese Kunst zurückgelegt von den ersten einstimmigen, harmonielosen psalmodirenden Gesängen der ersten christlichen Jahrhunderte, da diese Kunst gleichsam erst ganz neu erfunden werden musste, bis zu den [illegible]stimmigen Motetten der Niederländer und Italiener, den Fugen Bach's und den Prometheus Beethoven's, aber [illegible] (Freilich müssen wir hinzusetzen, hat nicht auch eine grössere als die auch z. B. die Baukunst von ihren ersten rohen dürftigen Anfängen bis zu den Prachtbauten eines Parthenon und Colosseum, bis zu den gigantischen Bildungen einer Peters-Kirche und anderer mittelalterlicher Dome zurückgelegt hat. Nun scheint doch in der Baukunst, den bildenden Künsten überhaupt allen gleichsam verständlicher ausgeprägt, auch der Laie glaubt das Fortschreiten bis zu den complicirtesten Bildungen in dieser Kunstart besser, klarer abzusehen und begreifen zu können, als in der Musik, denn wirklich scheint unter allen menschlichen Geistesthätigkeiten kaum irgend eine andere mysteriöser, der gemeinen Fassungskraft entrückter zu sein, als diejenige, welche sich im Geiste des Tonkünstlers in Werken, wie etwa die vorhin angeführten, vollzieht. Wie oft muss nicht der Laie in den strengeren Bildungen dieser Kunst (der sogenannten contrapunktischen) darüber staunen, wie es dem menschlichen Geiste gelingt, ein in allen Einzelheiten so im so Vermittelungsfähigkeit so zu verknüpfen, dass es gleichsam einen in der Luft schwebenden Körper bildet, dessen Glieder sich doch ähnlich wie etwa der menschliche Organismus harmonisch unter einander verbinden. Und den freieren Bildungen dieser Kunst gegenüber, wie sie sich seit etwa anderthalb Jahrhunderten (fast ausschliesslich auf deutschem Boden, was bedeutsam ist) entwickelt haben, liegt sich wieder der Laie mitunter als gegenüber den Hervorbringungen [illegible]

rend anderen Kunst, woher doch dann die menschlichen Seelen diese Ideen und Gestalten entsprungen, die offenbar etwas sagen, ausdrücken wollen, man weiss nur nicht recht was. Daher denn auch dieser Kunst gegenüber — man Erscheinung die man bei keiner anderen bemerkt — bis zum heutigen Tage noch Fragen aufgeworfen werden, wie die, ob sie denn überhaupt einen Inhalt habe im Sinne der anderen Künste, und wie derselbe etwa zu fassen, zu begreifen sei. So sphynxartig erscheint diese Kunst der allgemeinen Vorstellung, als ob in ihr das grosse Räthsel der Welt sich zu einem zweiten noch schwerer zu enträthselnden Räthsel verdichtet hätte. Und schwerlich wird man diese letztere Frage jemals anders zu beantworten vermögen, als dass diese Kunst eben durchaus und im äussersten Sinne symbolisch sei, ob wir gleich andrerseits aller echten, eigentlichen Kunst symbolische Bedeutung zuschreiben, da man sonst sie nur, und zwar um so mehr, je weniger sie im eigentlichen Sinne materiell, stofflich, körperlich wirkt, also insbesondere in der Musik eine reine Formenthätigkeit erblicken müsste, was mit Erfolg zu behaupten doch aller Spitzfindigkeit nie gelingen wird, möchte es auch vielleicht scheinen, dass gerade durch diese Behauptung die Kunst am höchsten gestellt würde. Völlig reine Formenthätigkeit kennen wir nun einmal nur auf dem Gebiet der mathematischen Disciplinen und der reinen Logik, aller menschlich-künstlerischen Thätigkeit aber wird immer in irgend einem Sinne etwas Stoffliches ankleben, und die einzige Läuterung, Verklärung, deren sie denn fähig, besteht eben darin, dass wir es als ein Symbolisches auffassen. Es stellt sich nämlich, wie uns scheint, in keiner anderen menschlichen Geistesthätigkeit der Process des Nacheinander und Nebeneinander so wundersam dar, als in den complicirteren Bildungen dieser Kunst, womit es auch vermuthlich zusammenhängen mag, dass man so spät und so schwer erst dazu gelangte, für die sogenannte Sprache der Töne eine ihrer Aufgabe gewachsene entsprechende Ton-Schrift zu erfinden. Denn die meisten der älteren Culturvölker, ja sogar noch die meisten der jetzt lebenden ausser-europäischen, ob sie gleich eine Art von Musik hatten und haben, besassen und besitzen keine Ton-Schrift, oder dieselbe war noch eine sehr dürftige, oder wie z. B. die der Griechen eine sehr unvollkommene, sondern ihre Melodieen scheinen sich nur durch praktische Uebung und traditionell fortgepflanzt zu haben, bis endlich den neueren christlich-europäischen Völkern mit der Ausbildung der Harmonie auch die Ausbildung einer, man darf wohl sagen, vollkommenen Ton-Schrift gelang. In der That gehört aber auch die Kunst, die so überaus flüchtigen und mannigfaltigen Tonvorstellungen in ihren melodischen, harmonischen und rhythmischen Beziehungen durch bestimmte Zeichen so zu fixiren, dass sie sich allgemein mittheilen und den fernsten Zeiten überliefern lassen, zu den bewunderungswürdigsten Erfindungen des menschlichen Geistes, die dazu auch nicht einem Einzelnen gelingen, sondern nur das Product grosser Völker und Jahrhunderte in ihrem gemeinschaftlichen Zusammenwirken sein konnte. Und gerade in den Producten der neueren Epoche tritt diese Kunst am erstaunlichsten hervor. So lange die Musik noch überwiegend Contrapunktik war und sich durchaus in schweren, langsamen Zeitmaassen bewegte, glich die Thätigkeit des Componisten wirklich einigermaassen der des Mathematikers. Es galt in dieser Art von Composition, wie es schon der Ausdruck »Contrapunkt« bezeichnet, wirklich grossentheils die Lösung einer Art musikalischen Rechenexempels, und man wundert sich wenigstens nicht allzu sehr darüber, wie es einer so ruhigen, gelassenen Geistesthätigkeit gelingt, das mit solchem Bedacht Vorgestellte so auch durch die complicirtesten Zeichen zu fixiren. Hingegen möchte man so vielen Bildungen der neueren Epoche gegenüber, die überall überaus lebhafte Erregung der Phantasie und des Gemüthes, eine so rapide Entwicklung der Vorstellungsthätigkeit voraussetzen, oft fast noch mehr, als über den Inhalt dieser Werke selbst darüber erstaunen, woher denn so lebhaft erregter Geist zugleich die Ruhe bekommt, solche tumultuarisch bewegte Vorstellungsmassen festzuhalten und die gleichsam in der Luft zitternden Vorbilder mit fester, sicherer Hand in symbolischen Zeichen nachzubilden?

Die Musikgeschichte giebt Auskunft darüber, wie sich das so tief einzige und in aller Einfachheit doch so reiche Bau des heutigen Tonsprecht oder des heutigen Tonsystems, welches fester als alle philosophischen und naturwissenschaftlichen Systeme gegründet scheint, entwickelt und wie mühevolle langandauernde Arbeit jeder einzelne Stein zu diesem Gebäude dem menschlichen Geiste kostete. Aber noch manches Andere lehrt eben diese Musikgeschichte, z. B. die Wandelbarkeit der Vorstellungen in der menschlichen Empfindung für das, was ihr als schön gilt. Wir wollen nicht davon sprechen, wie lange Zeit hindurch, während der Periode des sogenannten Mittelalters, jene Meisterwerke der alten Contrapunktik, die uns jetzt doch grossentheils so barbarisch erscheinen, für wahre Muster einer in sich vollendeten Kunst galten, so dass man schon bei musikalischen Schriftstellern, die vor mehr als dreihundert Jahren lebten, zuweilen die Behauptung finden kann, es sei undenkbar, dass sich die musikalische Kunst noch höher zu entwickeln vermöchte (und in so fern jene eben Schriftsteller nur jene Kunst der abstracten Contrapunktik im Auge hatten und haben konnten, durften sie auch sogar mit Recht so sprechen); da wir ja ähnlichen Erscheinungen in aller Kunstentwicklung begegnen — man darf nur z. B. an die Anfänge der Malerei in der christlichen Epoche, an die ägyptische Sculptur u. dgl. m. denken — sondern wir wollen nur daran erinnern, wie z. B. gewisse Intervalle zu anderen Zeiten und bei anderen Völkern eine ganz andere Wirkung auf das menschliche Ohr gemacht zu haben scheinen, als wir sie gegenwärtig empfinden. So galten z. B. bekanntlich harmonische Fortschreitungen in reinen Quarten und Quinten, die uns jetzt unerträglich scheinen, lange Zeit hindurch für durchaus schön und angenehm, während dagegen andermals den Griechen das Intervall der Terz, welches wir als vollkommene Harmonie empfinden, für disharmonisch galt[*]). So wenig wir uns zwar von der Musik der Griechen eine lebendige Vorstellung zu machen vermögen, so können wir doch mit ziemlicher Bestimmtheit annehmen, dass ihre in Vierteltönen sich bewegende Enharmonik unserem Ohre kaum erträglich sein würde, so wie wir andrerseits versichert sein dürfen, dass unsere ganze heutige Musik (wie etwa auch die gothische Baukunst) einem Griechen als etwas Barbarisches erscheinen würde, da doch selbst ein Rousseau in unseren Zeiten noch die ganze Harmonie überhaupt eine barbarische Erfindung nennen konnte. Doch es ist nicht unsere Absicht, hier von den Elementen der Musik oder von Zuständen derselben in fernen Zeiträumen, von denen wir nur mehr oder minder dunkle Vorstellungen besitzen, zu sprechen, sondern von der gesammten Beschaffenheit und Wirkungsweise dieser Kunst von jenem Zeitpunkte an, wo sie eine gewisse relative Vollkommenheit (die wir ihr für keinen früheren Zeitraum zugestehen können) erreichte, ich sage eine gewisse relative Vollkommenheit, denn ob wir uns gleich mit

*) Es entsteht nur die Frage, ob man das subjective Wohlgefallen oder Missfallen der einen oder der andern Zeit als auf einem wahrhaft objectiven Verhältnisse beruhend ansehen könne, oder ob wir eben das eine wie das andere als rein subjective Empfindungszustände betrachten müssen, die als solche gleichberechtigt wären, und da scheint es freilich durch alle neueren theoretischen Forschungen erwiesen, dass unser unseres Tonsystem sich wirklich auf Verhältnisse stützt, die in der Natur selbst objectiv, aber nicht auf bloss willkürliche Annahme auf Gewohnheit und Tradition gegründet sind.

völliger Bestimmtheit zu der Ansicht bekennen, dass diese Kunst in der neueren Zeit, also im Laufe des vorigen und etwa noch im Beginne dieses Jahrhunderts ihre absolute Höhe erreicht hat, genau so, wie die Plastik in der Blüthezeit der griechischen Kunstentwicklung, so wollen und müssen wir doch diese Annahme als ein blos subjectives Anliegen ansehen, welches keine absolute Allgemeingültigkeit zu beanspruchen, sondern seine etwaige Bestätigung oder Widerlegung erst aus einer späteren und späteren Folgezeit zu erwarten hat.

ANZEIGER.

[299]

Neue Musikalien
(Novasendung 1877 No. 2)
aus dem Verlage von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur

Ausgewählte Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte

Berlioz, H., Ländliches Lied »Wenn im Lenz milde Lüfte wehen« nach *Th. Gautier* von *P. Cornelius* für Mezzosopran oder Tenor Op. 7 No. [illegible] M. [illegible]

— Auf dem Friedhofe Mondschein »Kennst du das Grab mit weissem Steine« nach *Th. Gautier* von *P. Cornelius* für Tenor Op. [illegible] No. [illegible] M. 1 [illegible]

— Das unbekannte Land »Sag', wohin willst du gehen mein liebliches Kind?« nach *Th. Gautier* von *P. Cornelius* für Mezzosopran oder Tenor Op. [illegible] No. [illegible] M. [illegible]

Eggers, Gust., Heimat ohne Liebe Pein »Mein Schatz, der ist auf die Wanderschaft hin« (Volkslied) Op. 10 No. [illegible] M. [illegible]

— Süsse Äuglein »Kennst du meine Äuglein schon« (Volkslied) Op. [illegible] No. [illegible] M. [illegible]

Flecke, Gust. E., Schäfers Braut »Komm mit an grand ein Ort« von *Klaus Groth*. Op. [illegible] No. [illegible] M. [illegible]

Grädener, Carl P., Das alte Lied »Es war ein alter König, sein Herz war schwer« von *H Heine* Op. 30 No. [illegible] M. [illegible]

— Schön Ännel »Das ist ein stilles Wohnen« von *Fr Hebbel*. Op. [illegible] No. [illegible] M. [illegible]

Jensen, Ad., Letzter Wunsch »Mein Schatz will Hochzeit halten« von *W Hertz* Op. [illegible] No. [illegible] M. [illegible]

— Fernsicht »Auf des Berges höchstem Gipfel ich liess allezeit so gerne« von *W Hertz*. Op. [illegible] No. [illegible] M. [illegible]

— Mein Herz »Mein Herz ist ein stiller Tempel« von *W Hertz* Op. 10 No. [illegible] M. [illegible]

— Mein Engel hüte dein »Gott willst du von mir scheiden«, von *W. Hertz* Op. [illegible] No. [illegible] M. [illegible]

— Sterbelschaft »Ich lass in Zeiten Trauer, mir war das Herz so schwere« von *W Hertz* Op. [illegible] No. [illegible] M. [illegible]

— Lied der verlassenen Liebe »Liebling ist mein Lieb gewandert« von *W Hertz* Op. [illegible] No. [illegible] M. [illegible]

Rothfassel, E., Wunsch »Ich wollt' ich wär' ein Vogel« von *E M Oettinger* Op. [illegible] No. [illegible] M. [illegible]

Reinecke, C., Bei des Stennstöckeins Garten von C Regnette. Op. [illegible] No. [illegible] M. 1

Taubert, Wilh., Abendlied »Es ist so still geworden« von *G Kinkel* Op. [illegible] No. 1 M. [illegible]

Wettig, C., Liebestreu »Lass dich immer nur verhöhnen«, von *Hoffmann von Fallersleben* Op. [illegible] No. [illegible] M. [illegible]

— Abendlied »Nun ist die Sonne niedergegangen im rosenrothen Scheine« von *Lenore Cla*. Op. [illegible] No. [illegible] M. [illegible]

Bach, Joh. Seb., Kirchen-Cantaten. Im Clavierauszuge mit unterlegter Orgelstimme herausgegeben vom Bach-Verein in Leipzig. (Deutscher und englischer Text. Grosses Octav-Format Plattendruck auf bestem Papier.)

No. [illegible] Am Sonntage Quasimodogeniti (Halt im Gedächtniss Jesum Christ) bearbeitet von H. von Herzogenberg. [illegible] M. [illegible] Chorstimmen Sopran, Alt, Tenor, Bass à [illegible] M. [illegible]

No. [illegible] Am siebenten Sonntage nach Trinitatis. III (Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe) bearbeitet von Alfred Volkland [illegible] M. [illegible] Chorstimmen Sopran, Alt, Tenor, Bass à [illegible] M. [illegible]

— **Zwei Sonaten** für zwei Violinen und bezifferten Bass. Die Continuostimme für Harmonium oder Pianoforte bearbeitet von Paul Graf Waldersee. No. [illegible] C dur M. [illegible] No. [illegible] G dur M. [illegible]

Beethoven, L. van, Allegretto aus der Sinfonie No. [illegible] in A dur Op. [illegible]. Für die Orgel übertragen von Julius Barent M. [illegible]

— **Neun Tonstücke** bearbeitet für Pianoforte und Violoncell von H M Schletterer und Jos. Werner

No. [illegible] Adagio cantabile Aus d. Sonate pathétique Op. [illegible] M. [illegible]
- [illegible] Menuett. Aus d. Menuetten f. Orchester No. [illegible] M. [illegible]
- [illegible] Adagio Aus dem Terzett für 2 Oboen und Englisch-Horn Op. [illegible] M. 1 [illegible]
- [illegible] Menuett. Aus den Menuetten f. Orchester No. [illegible] M. [illegible]
- [illegible] Adagio. Aus d. Sextett f. Blasinstrumente Op. [illegible] M. [illegible]
- [illegible] Menuett. Aus den Menuetten f. Orchester No. [illegible] M. [illegible]
- [illegible] Allegretto quasi Andante. Aus den Bagatellen f. Clavier Op. [illegible] No. [illegible] M. [illegible]
- [illegible] Contretanz. Aus d. Contretänzen f. Orch. No. [illegible] } M. 1,[illegible]
- [illegible] do do No. [illegible] }

Beethoven, L. van, Neun Tonstücke bearbeitet für Pianoforte u. Violoncell von H. M. Schletterer und Jos. Werner

— Dieselben f. Pianoforte u. Violine No. [illegible]
— — — — Bratsche No. [illegible]
— — — — Fagott. No. [illegible]
— — — — Clarinette No. [illegible]
— — — — Oboe No. [illegible]

Brahms, Johannes, Op. [illegible] **Romanzen** aus *L. Tieck's* Magelone für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Ausgabe für tiefe Stimme. Einzeln

No. 1 Keinen hat es noch gereut, der das Ross bestiegen M. [illegible]
- [illegible] Traun! Bogen und Pfeil sind gut für den Feind M. [illegible]
- [illegible] Sind es Schmerzen, sind es Freuden M. 1 [illegible]
- [illegible] Liebe kam aus fernen Landen M. [illegible]
- [illegible] So willst du des Armen dich gnädig erbarmen? M. [illegible]
- [illegible] Wie soll ich die Freude, die Wonne denn tragen? M. [illegible]
- [illegible] War es dir, dem diese Lippen bebten? M. 1,10
- [illegible] Wir müssen uns trennen, geliebtes Saitenspiel M. [illegible]
- [illegible] Ruhe, Süssliebchen, im Schatten M. 1 [illegible]
- 10 Verzweiflung »So tönet denn, schäumende Wellen« M. 1 [illegible]
- [illegible] Wie schnell verschwindet so Licht als Glanz M. [illegible]
- [illegible] Muss es eine Trennung geben M. [illegible]
- [illegible] Sulima »Geliebter, wo zaudert dein irrender Fuss« M. [illegible]
- [illegible] Wie froh und frisch mein Sinn sich hebt. M. 1,[illegible]
- [illegible] Treue Liebe dauert lange M. 1,[illegible]

Delioux, Charles, Sechs Fragmente aus den Instrumentalwerken von Beethoven, Boccherini, Haydn und Mozart für Pianoforte übertragen. Einzeln

No. [illegible] **Haydn, Jos., Andante** aus der Sinfonie in G dur M. 1
- [illegible] **Boccherini, L., Menuett** aus dem [illegible] Streichquintett. M. [illegible]
- [illegible] **Beethoven, L. van, Serenade** aus dem Trio für Flöte, Violine und Viola Op. [illegible] M. [illegible]
- [illegible] **Mozart, W. A., Andante** aus dem Quintett f. Clarinette und Streichinstrumente M. 1
- [illegible] **Haydn, Jos., Scherzo** aus dem Streichquartette Op. [illegible] No. [illegible] M. [illegible]
- [illegible] **Boccherini, L., Menuett** aus dem [illegible] Streichquintette (Les Folies d'Espagne) M. [illegible]

Haydn, Joseph, Sinfonien. Revidirt von Franz Wüllner. No. [illegible] (La Chasse) in G dur Partitur M. [illegible] Orchesterstimmen M. [illegible] (Violine I M. [illegible], Violine II [illegible], Bratsche M. [illegible], Violoncell u. Contrabass M. [illegible])

Herzogenberg, Heinr. von, Op. [illegible] **Trio** f. Pianoforte, Violine und Violoncell M. [illegible]

Kerstorf, Friedr. von, Zehn Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung Heft I. M. [illegible] Heft II. M. [illegible]

Köcken, Fr., Op. [illegible] **Am Chiemsee.** Drei Tonbilder | Ausgabe f. Pfte u. Bratsche. Ausgabe für Pfte. u. Flöte. Ausgabe f. Pfte u. Oboe. No. [illegible] Sommerabend à M. [illegible] No. 2 Auf dem Wasser à M. [illegible] No. [illegible] Kirmes à M. [illegible] Complet à M. 1 [illegible]

Löw, Josef, Op. [illegible] **Für kleine Hände.** Zehn leichte melodische Charakterstücke f. Pianoforte in fortschreitenden Schwierigkeitsgraden ohne Octavenspannungen mit genauem Fingersatz und instructiver Beigabe zu jeder Clavierschule zur Erweckung eines richtigen Vortrages.

Heft [illegible] Waldesruh. Canzone. Glückliche Fortschritt. Ländler. Arab. Rondo M. [illegible]

Heft 2. Barcarole. Romanze. Walzer-Rondino. Zaubermärchen. Schlummerlied M. [illegible]

Mozart, W. A., Drei Tonstücke (Zweite Folge) aus den Streichquartetten Op. [illegible]. Für Pianoforte und Violoncell bearbeitet von H. M. Schletterer u. Jos. Werner. No. [illegible] Adagio M. [illegible] No. [illegible] Andante M. [illegible] No. [illegible] Andantino grazioso M. [illegible] Complet M. [illegible]

— Dieselben für Pianoforte und Violine. No. [illegible]
— — — — Bratsche No. [illegible]
— — — — Fagott. No. [illegible]
— — — — Clarinette No. [illegible]

Rauchenecker, G., Orientalische Phantasie für Violine mit Begleitung von zwei Violinen, Bratsche, Violoncell und Contrabass oder Pianoforte. Principalstimme M. 1 [illegible] Pianoforte M. [illegible] Streichquintett M. [illegible]

Schletterer, H. M., Op. [illegible] **Die Tochter Pharao's.** (Pharaos Daughter) Nach einer Erzählung von Villemarie) Dramatisirtes Märchen in drei Acten von Marie Schmidt. Für Soli u. Chor mit Begleitung des Pfte. Partitur u. M. [illegible] Textbuch mit Dialog (deutsch) n. M. [illegible]

Slunicko, Johann, Vier Mazurkas für Pianoforte. M. [illegible]

Wüllner, Franz, Op. [illegible] **Zweiundzwanzig Variationen** über ein Thema von Franz Schubert für Clavier u. Violoncell M. [illegible]

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 19. September 1877. Nr. 38. XII. Jahrgang.

Inhalt: Friedrich Silcher. (Fortsetzung.) — Ueber katholische Kirchenmusik. — Anzeigen und Beurtheilungen (H. Schulz-Beuthen Op. 60 Fünf Clavierstücke. Op. 66 Vier Clavierstücke. Op. 43 Drei Clavierstücke.) — Die alte Hamburger Oper und die Musikgelehrten unserer illustrirten Zeitungen. — Berichte (Kopenhagen). — Berichtigung. — Anzeigen.

Aufforderung zur Subscription.

Mit nächster Nummer schliesst das dritte Quartal der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Ich ersuche die geehrten Abonnenten, die nicht schon auf den ganzen Jahrgang abonnirt haben, ihre Bestellungen auf das vierte Quartal rechtzeitig aufgeben zu wollen.

J. Rieter-Biedermann.

Friedrich Silcher.

(Fortsetzung.)

Treten wir nun zu den Volksliedern heran. Hier sehen wir Silcher in seinem eigentlichen Elemente: für das Volkslied war er geschaffen. Nicht nur einzelne bevorzugte Kreise, nein das ganze Volk sollte unsere schöne Kunst üben und sich an ihr erfreuen können; es sollte sie veredelnd auf sich wirken lassen und in ihr ein freundliches trautes Heim finden. So wollte es Silcher. Den weniger entwickelten Fähigkeiten und dem Fassungsvermögen der grossen Masse Rechnung tragend war er deshalb bemüht, Alles handlich, leicht ausführbar und fasslich herzustellen. Schon in den ersten Productionen tritt seine Neigung für das Einfache, Volksmässige hervor; sie entwickelte sich mehr und mehr und liess ihn bald den rechten Weg finden, den Weg, auf dem er seine Lorbeern pflücken sollte. Sein Talent und sein mittlerweile mehr gereifter künstlerischer Sinn liessen ihn hier glücklich die Klippe vermeiden, an der schon manch Anderer, der volksthümlich schreiben wollte, Unheil brachte — die Trivialität. Selbstkritik und Selbsterkenntniss trugen wesentlich mit dazu bei; sonst wäre er doch wohl nicht so gut durchgekommen. Gerade die Richtung, die er verfolgte, trägt die Gefahr, trivial oder unbedeutend zu werden, in besonderem Maasse in sich, und im Einzelnen — abgesehen von den Volksliedern — ist auch er ihr nicht immer entgangen. Weil er aber so wahr war, deshalb war er so volksthümlich. Es ist eine herrliche Gabe, volksthümlich schreiben zu können. Nur Wenigen ist sie verliehen, aber Alle möchten sie besitzen. Es muss ein besonderer Reiz darin liegen, sich vom Volk singen zu hören. Mancher Componist, der vielleicht schon stimmliche Symphonien und Opernpartituren hat, wäre im Stande ein paar echte Volksmelodien zu schreiben. Er thäte wohl daran, denn dann hätte er wenigstens einige Anwartschaft auf Unsterblichkeit, während so mit ihm auch seine Partituren begraben werden.

Durch unsere grossen Geister hat die Volkslied-Literatur eine wesentliche Bereicherung nicht erfahren. Einestheils waren sie nicht dafür beanlagt, andererseits wiesen Neigung oder äussere Lebensstellung sie auf andere Kunstgebiete hin, sodass das Gebiet des Volksliedes nur gelegentlich von ihnen gestreift wurde. Hoch geschätzt ist dasselbe aber von ihnen Allen. Dieselbe Bewandtniss hat es mit den Meistern, die wir nicht gerade zu den grössten zählen. Durch Eins oder das Andere waren sie verhindert, sich in das Volkslied hineinzuleben, wie Silcher es that, der in ihm lebte und webte. Mag sein auch, dass ein Einzelner in seiner Verkennung des Genre dieses zu unscheinbar hielt und es nur verliess aus der Hoffnung auf unmittelbar bedeutende Erfolge in Oper oder Concert. Eine glänzende Ausnahme macht C. M. von Weber. Ihm war die Gabe des Volksthümlichen in reichem Maasse verliehen und er beutete sie in schönster Weise aus. Das Volkslied als Specialität im engeren Sinne betrachtet hat er freilich weniger cultivirt. Vieles von dem, was zum Volk drang, nahm erst seinen Weg über die Bühne. Lieder, die zum Singen brauchbar sind, ebenfalls nicht direct Bahn bis zum Volk brachen; und was die von ihm für Männerchor gesetzten Lieder aus Körner's »Leier und Schwert« anlangt, so wissen wir allerdings, dass sie derzeit mächtig zündeten und sich schnell weiter verbreiteten; aber sie sind nicht im eigentlichen Sinne des Wortes Volkslieder, sondern volksthümliche Chorlieder zu nennen. Ohne die ihnen beigegebene, aus dem Rahmen des Volksliedes nicht selten heraustretende Harmonie kann man sie sich schwer denken; in ihr besteht zum grossen Theil der Reiz, den sie ausüben, und die Bedeutung; der Ein- oder Zweistimmigkeit widerstehen sie mehr oder weniger alle, wie es bei den meisten derartigen Sachen der Fall ist. Die echte Volksweise befriedigt für sich allein, sie bedarf keiner harmonischen Zuthat, um zu wirken, widerstrebt einer solchen aber nicht, denn die so leicht entstehende Harmonie ergiebt sich von selbst. Die Volksweise wandelt ruhig in den nächstverwandten Tönen, nicht unvermittelt sprungweise. Viele, ja man kann fast sagen die meisten unserer reinsten Volksmelodien moduliren nur nach der Ober- und Unterdominante, manche begnügen sich sogar mit Tonika und Dominante. Alles muss einfach und klar, knapp und bündig sein; darum nur findet Alles Eingang beim Volke. In solchen Weisen macht das Volk selbst sich öfters Weisen mundgerecht, so vereinfacht, ändert Tonwendung, Modulation und Anderes. Dadurch entstehen die verschiedenen Lesarten, die wir zu respec-

ihren und bei Aufzeichnung das Wesen genau zu prüfen haben. Wir sagen prüfen, denn gelegentlich geräth die Muse und zwar keine durch wenig wählerische Vorsänger auch einmal auf Abwege und ergiebt sich unschönen oder weniger passenden Lesarten so. Dann macht die Wahl derselben oft Sorge. Hätte Silcher sich nicht mit feinem Sinn tief in das Wesen des Volksliedes hineingearbeitet und -gelebt, so würde es ihm schwerlich gelungen sein, bezüglich der Lesart immer das Rechte zu finden, denn wäre er auch nicht im Stande gewesen, in seinen eigenen Liedern den Volkston so prägnant zu treffen. So wusste er auch sehr wohl, was viel auf die Wahl des Textes ankommt und dass dieser ebenfalls dazu angethan sei, zum Volksgute zu werden. Auch hier wählte er mit Takt und Gefühl.

Silcher kam es sehr zu Statten, dass ein genial volksthümlicher Componist wie C. M. v. Weber vorausgegangen war, dass ferner nach dem Vorgange Zelter's in Berlin, der der Gründer der ersten Liedertafel war und selbst in seinen Liedern auf Erfolg den Volkston anschlug, sich vielerwärts und immer mehr Männergesangvereine bildeten (Liedertafeln) wie sie sich nannten und noch nennen), sowie dass auch Andere mit ihm denselben Zielen zustrebten. Von diesen ist besonders hervorzuheben der verdiente und talentvolle Schweizer Nägeli. Dem Gesange speciell dem Volksgesange, war er ein äusserst eifriger Förderer, der erhebliche Erfolge erzielte, aber nicht nur das, er ist auch der Schöpfer schöner noch heute eingesungener Volksweisen, u. a. der fast über den ganzen Erdboden verbreiteten »Freut euch des Lebens«. So fand Silcher einen ziemlich geebneten Boden vor. Der vornehmste der Arbeiter hat er zu weiterer Cultur und Veredlung desselben wahrlich das Seinige beigetragen und Saamen ausgestreut, der tausendfältige Frucht bringen sollte. Die Liedertafeln hauptsächlich waren es, die seine Lieder pflegten und ins Volk tragen, an sie wandten sich die Lieder ja auch zunächst. Bald bemächtigten sich ihrer auch die Schulen und so waren sie auf dem besten Wege, Gemeingut des Volkes zu werden.

(Fortsetzung folgt.)

Ueber katholische Kirchenmusik.

Der Deutsche Cäcilien-Verein. Nach der Natur gezeichnet von **Johannes Ev. Habert**, Organist in Gmunden am Traunsee. Leipzig, F. E. C. Leuckart. 1877. 38 Seiten gr. 8.

Eine Streitschrift, der auch die gewöhnlichen Eigenschaften einer solchen nicht abgehen, die aber dabei auf eine gewisse Originalität Anspruch machen kann, wenn dieselbe ihr auch nicht überall zur Empfehlung dienen möchte. Diese Originalität erstreckt sich auch auf die Form und besonders auf die nicht nur in einer ziemlich sorglosen Schreibart (was übrigens auf solchen Gebieten kaum original sein dürfte), sondern auch durch Abkürzungen im Druck, von denen hier ein Satz zur Probe folgt: »Da ich aber Gen. des d. CV. grundsätzlich so lange nicht benutzen werde, so lange d. V. auf heutigem andere Standpunkte steht, so will [ich] dem [lies: der] d. C. auf diesem Wege einen Spiegel vorhalten, in dem sie ihr Bild besehen können, hoffentlich zu ihrem Nutzen.« [S. 3.] Der Satz ist dem Leser natürlich völlig unverständlich. Wir wollen auch nicht versuchen, ihn denselben mit Hilfe des Schlüssels, welchen der Herr Verfasser in einer Anmerkung beifügt, klar zu machen, sondern lieber sogleich erzählen, um was und wen es sich eigentlich handelt.

In Regensburg existirt ein Verein, ganz für Kirchenmusik, welcher sich Deutschen Cäcilien-Verein benennt. Die Mitglieder desselben sind nicht allein an dem genannten Orte zu finden, sondern in ganz Süddeutschland, ja selbst in Oesterreich und anderswo. Der Verein geht eben darauf aus, ein Centrum für katholische Kirchenmusik zu werden, und die nächste Veranlassung zu der vorliegenden Schrift scheint die constituirende Generalversammlung eines oberösterreichischen Cäcilien-Vereins gewesen zu sein, in welcher der Antrag gestellt wurde auf Anschluss an den »deutschen Cäcilien-Verein«. Um nämlich diesen Antrag wirksam zu bekämpfen, hat Herr Habert seine Schrift verfasst, wie er uns zum Schlusse erzählt. Abgesehen von dem, was er gegen den jetzigen Zustand des befehdeten Vereins einzuwenden hat, hält der Verfasser überhaupt nicht viel von solchen Centren, so weit er sich gelegentlich hierüber äussert; sein Schriftchen könnte also auch decentralisirend wirken. Und dies möchten wir bedauern. Es ist durchaus wünschenswerth und sollte von allen Betheiligten mit Eifer und mit Dransetzung ihrer persönlichen Wünsche erstrebt werden, für die katholische Kirchenmusik einen Mittelpunkt zu bilden, zunächst in den Ländern deutscher Zunge. Regensburg ist auch gewiss nicht der unpassendste Ort dafür. Die Anfänge dazu haben sich hier natürlich ergeben, nämlich durch das grosse Sammelwerk kirchlicher Vocalsätze aus der classischen Zeit, welches der seel. Proske als »Musica divina« bei Pustet in Regensburg herausgab. Es war vorwiegend für die Praxis bestimmt, lieferte den bestehenden Chören schönes Material und bewirkte, dass sich an vielen Orten neue Chöre bildeten. Nach Proske's Tode ist die Ausgabe fortgesetzt, aber nur kümmerlich; wir lesen hier S. 17, dass dieselbe seit einiger Zeit kaum noch hundert Abnehmer hat trotz der 8000 Mitglieder des Cäcilienvereins. Man muss daraus schliessen, dass die ursprünglichen Bestrebungen Proske's mehr in den Hintergrund treten und andere sich vorgedrängt haben, durch welche der Gegenstand in Verfall gerathen ist. Herrn Habert's Schrift führt auch viele Beweise dafür an. Beschränkte sie sich hierauf und suchte die Sache in ruhiger Auseinandersetzung völlig klar zu machen, so würden wir sie für sehr nützlich halten. Aber es wird so manches Persönliche eingemischt, was nicht zur Sache gehört, und sodann, was die Hauptsache ist, vermisst man fast überall feste Grundsätze.

Der Regensburger Verein geht davon aus, dass die acalone, d. h. die unbegleitete Vocalmusik die eigentliche Kirchenmusik sei und die Vereinsorgane ziehen deshalb wacker gegen »Instrumentalmusik« zu Felde. Der Verfasser ist auch ein Bekenner der classischen Kirchenmusik, aber Mozart's Requiem und ähnliche Stücke nennt man ihm nicht angreifen, sehen sie geborene Oesterreicher wird er dadurch verletzt. Wir hören auch sehr gern, was zum Lobe dieser berühmten Werke vorgebracht wird und hoffen demnächst in dieser Zeitung einen neuen Beitrag zur Würdigung jenes Requiem zu liefern. Aber unser Herr Kritiker kommt nicht hinaus über Exclamationen und Behauptungen wie »Mozart, Haydn und Beethoven werden noch lange leben und auf dem Platze sein, wenn man von gar manchem u. s. w.« Hierzu die Anmerkung: »Um Missverständnissen vorzubeugen, bemerke ich, dass ich gar wohl weiss, wie man Mozart, Haydn und Beethoven in ihrer Kirchenmusik beurtheilen muss; aber ich kann es nicht gut heissen, dass man das Kind mit dem Bade ausschüttet, weil manche Stellen in ihren Werken heitere Kirchenmusik sind. Man verwirft ja andere Kunstwerke auch nicht, weil einzelne Fehler in denselben vorkommen.« (S. 14.) Weiss er die Kirchenmusik der grossen Wiener Meister gar wohl zu beurtheilen, so ist er weiser als mancher berufene Kunstkenner, denn gar manchem Musikschriftsteller giebt es, die in anderen Fächern Bedeutendes geleistet, bei der Beurtheilung Mozart'scher oder Beethoven'scher Kirchenmusik sich aber schwach genug erwiesen haben; wir meinen hier nur O. Jahn u. a. Also könnte Herr Habert der Sache wirklich einen Dienst leisten, wenn er die Resultate seiner Beurtheilung vorlegen wollte. Sollten dieselben aber darauf hinaus laufen, dass er dasjenige bessere oder fehlerhafte

Stellen preisgiebt, wie nur selten einigen Worten zu ersehen ist, so verzichten wir auf dieselben; denn solche einzelne Stellen finden sich bei Palestrina so gut wie bei Mozart und können niemals etwas entscheiden. Bei solchen Beurtheilungen handelt es sich stets nur um das Ganze, nicht um das Einzelne. Wie der Gesammtcharakter der Kunst dieser Meister sich verhält zu dem, was kirchlicher Stil und Brauch ist, der eben wollen wir wissen, nichts weiter. Der Verfasser aber scheint solche Schwierigkeiten mit Anekdoten lösen zu wollen. Er erzählt, von Dr. Ambros gehört zu haben, dass derselbe auf die Frage, ob das Werk (Mozart's Requiem) kirchlich sei, mit einer Begebenheit aus seinem Leben geantwortet habe.« Diese Begebenheit ist die, dass sein berühmter Schriftsteller ihm einmal mit Thränen in den Augen begegnete, als er aus einer Kirche trat, in welcher gerade das Requiem aufgeführt worden war, und dabei zu ihm sagte: »Freund, jetzt weiss ich, dass dieses Werk nur bei Handlung gehört.« (S. 26.) Ist jener berühmte Musikschriftsteller vielleicht der Philosoph aus der Unfehlbarkeit der Musik, so wird die Anekdote noch bezeichnender. Dieser gefühlselige Ausspruch ist natürlich bequemer, jeder der Schwierigkeiten drüber so haben recht, dass er sie überspringt. Für den Verfasser wird die Zulassung eines solchen Beweises, der aus der Aufführung hergenommen ist, noch besonders nachtheilig, weil seine heftigsten Worte namentlich gerichtet sind gegen die Werthlegung der Regensburger auf gelungene Aufführungen. Nicht die Art der Vorführung, sondern die Art des Werkes soll entscheiden. Ganz richtig! und der lederfühlende Herumputzen des Sechten ist uns mindestens ebenso sehr zuwider, wie dem Verfasser. Aber er sollte auch wieder das Gute nicht verkennen, was in solchen Vorführungen liegt, namentlich bei grösseren Versammlungen, und sich nicht ärgern darüber, dass gewisse Stücke momentan einen Rundlauf durch die Vereine machen, obwohl sie um nichts besser sind als hundert andere, die unaufgeführt bleiben. Das ist immer so gewesen: andere Tage bringen andere Gesänge herzu, was notwendig ruht, dann also bald neu erklingen. Die meisten, ja eigentlich alle Vereine bedürfen eines Mittelpunktes, auf den sie blicken können, und dieser Mittelpunkt kann nicht immer in ihnen selber liegen. Irgend eine Centralisation ist also nothwendig; es handelt sich nur darum, die Einrichtung so zu machen, dass Haupt und Glieder nicht wie Puppen, sondern wie lebendige Organe vorhanden sind. Für die katholische Kirchenmusik ist nun solche Centralisation in einer Vereinigung um so dringender, weil das alte musikalische Vorbild am Hauptsitz der Kirche längst nicht mehr vorhanden ist. Die grosse Zerfahrenheit in den Weisen der heutigen Kirchenmusik ist im letzten Grunde auf den Mangel eines solchen Centrums zurück zu führen.

Wie nun dieses Centrum oder der leitende Verein beschaffen sein sollte, darüber liesse sich wohl vieles sagen. Gewiss ist, dass der Regensburger in seinem jetzigen Bestande gerechten Wünschen nicht völlig entspricht. Sein Hauptmangel liegt für uns darin, dass er von dem eigentlichen Mittelpunkte der Kirchenmusik mehr und mehr abgekommen und in niedere Verflachung verlaufen ist. Vielleicht der grösste Theil derjenigen Musik, die er aufführt und in Verzeichnissen an die Vereine gelangen lässt, wäre überhaupt besser unaufgeführt und ungeschrieben geblieben; dagegen sollte er viele weitere Schritte zu wagen, als die früher unternommenen, um der grossen und zum Ältesten Theile wieder erweckten Kunst der Vergangenheit neu zu beleben. In dieser Kunst liegt aber sein Halt, von der neuen jeden kirchlichen Verein der dauerhaft und wohlthätig wirken will. In ihr allein liegt auch die Bedingung, ein Centrum bilden zu können, welches die einzelnen Vereine belehrt und erbauet, ohne sie auf Abwege zu führen, oder in ihrer freien Bewegung zu hemmen. Nur aus diesem Grunde lassen wir einen Centralverein zu; auf jeden andern müsste er es denjenigen zum äusserlichen Herrschaftsgebieten führen, von welcher Herr Hubert Proben ausführt.

Wer eine so fundirte Vereinigung erstrebt, der hat das Recht, die Vocalmusik über Alles zu stellen. Aber wer in unserer ungeahnten Zeit alten und neuen Musikbrauch vorträgt, der sollte Vocalmusik und Instrumentalmusik nicht gegen einander auf die Wagschale legen dürfen, denn ein Abwägen dieser beiden Theile der musikalischen Kunst ist im Bereiche der modernen Musik unstatthaft, da die Werthschätzung stets nur nach der Güte, niemals nach den Gattungen vorgenommen werden darf. Vom modernen Standpunkte aus ist nicht etwa das in der Kirche angewendet, was Flöten und Violinen vortragen, sondern das, was in angemessenen Tönen erklingt, sei es nun gesungen, gestrichen oder gepfiffen. Und ein Antel-Blatt hatte Recht, wenn es im Gegensatze zu Regensburg meinte: »Da eine innere Unverträglichkeit der Instrumentalmusik mit dem liturgischen Charakter der Kirchenmusik nicht nachgewiesen werden kann, so lang als nur Maass hält und durch die gesungene Gabel begleitet, Missbrauch aber bei aller und jeglicher Musik möglich ist, so sind die Gründe gewiss nicht ohne Bedeutung und dürften manchen trösten, der sich schwer, nicht oder nur zweckgemäss zum Allein-Kirchlichen bekehrt hat.« (»Stimmen aus Maria-Laach« vom Jahre 1875, bei Hubert S. d.) Eine innere Unverträglichkeit der Instrumentalmusik mit der Kirchenmusik ist nun zwar leicht nachzuweisen, sobald man sich streng an den »liturgischen Charakter« hält. Aber an dieser Strenge werden Wenige genügt sein; denn wie aus dem Artikel »Ueber Kirchenmusik« in der vorigen Nummer dieser Zeitung zu ersehen ist, müsste dann auch noch vieles andere verworfen werden. Das eigentliche Hinderniss liegt ja nicht in dem Instrumentenspiel, sondern in der Mehrstimmigkeit; vom altkirchlichen oder rein liturgischen Standpunkte aus ist deshalb Palestrina so unkirchlich wie Mozart. Sie drängen sich beide — und alle übrigen Verfasser von Kunstsätzen mit ihnen — in einer Breite vor, für welche der christliche Gottesdienst nach seinem ursprünglichen Sinne keinen Raum hatte, der seinen liturgischen Gang hemmt und gewisse Culminationen, die dogmatisch hochbedeutsam sind, um so mehr in Schatten stellt, je heller die Sonne der Musik erscheint. Aber, wie gesagt, bis zu dieser äussersten Grenze der Strenge werden nur Wenige gehen wollen, und mit Recht; denn was die Kirche, wenn auch anfangs widerstrebend, sich hat gefallen lassen, das wird der Künstler und der Freund der Kunst ebenfalls ohne Scrupel hinnehmen dürfen. Man kann dies als Thatsache bestehen lassen; es handelt sich aber darum, wie man sie zurecht legt und das eigne Wirksamkeit darnach gestaltet.

Ob Instrumentalmusik in der Kirche zulässig sei oder nicht, sollte unserer Ansicht nach nicht verfügt, wenigstens nicht zu einem Gegenstande des Streites gemacht werden. Waren es die Künste harmonischer Mehrstimmigkeit, nicht die Instrumente, gegen welche die Kirche lange ankämpfte und die sie endlich nur zuliess, als ihr der Beweis geliefert wurde, dass mit ihnen ein Ausdruck des Textes und der gottesdienstlichen Situation möglich war, welcher zwar den liturgischen Gang nicht förderte, aber die Erhabenheit des Gegenstandes herrlich zur Geltung brachte: so ist uns damit der richtige Maassstab für alle Kirchenmusik in die Hand gegeben. Wir haben also nur zu fragen, wie sich das einzelne Werk verhält zu dem, was es ausdrücken soll. Die Mittel, mit welchen es solches bewirkt, stehen erst in zweiter Reihe. Fände sich nur, dass die Instrumente ein Hinderniss sind, Kirchenmusik zu gestalten, welche in gehaltvollem Stil und erhabenem Ausdruck dem Gegenstande Genüge thut, so wären damit dieselben von der Kirche verbannt. Aber dieses hat auch niemand bewiesen. Nur soviel

38*

bleibt bestehen, weil es bewiesen ist, dass diejenige kirchliche Figuralmusik, welche die Bahn brach, auch fort und fort diejenige sein wird, welche den Mittelpunkt bildet. Dies ist die alte contrapunktische unbegleitete Vocalmusik. Sie fügt sich dem Gottesdienste am einfachsten. Auf den tieferen Sinn, welchen sie haben soll, dass nur Töne von Menschenstimmen laut werden und nur gesungene geistliche Worte, niemals blosse klingende Töne, legen wir kein Gewicht, wohl aber darauf, dass ein so aber Gesang am besten oder praktisch allein geeignet ist, auf die Dauer jenes mittleren, von aller Ekstatik freien und doch erhaben-feierlichen Ausdruck zu bewahren, welches für alle gewöhnlichen Gottesdienste das allein kirchliche ist. Lässt man hier regelmässig Instrumente hinzutreten, so stellen sich bald ausserordentliche Schwierigkeiten ein, der alte contrapunktische Tonsatz muss neuen Formen weichen, die zum Theil zu viel, zum Theil zu wenig sagen. Ein Tonwerk, in welchem Stimmen und Instrumente vereinigt wirken, erfordert naturgemäss eine grössere Breite, als ein solches für Singstimmen allein; wird es aber in zu kleinen Formen angelegt, dass es für die gewöhnliche gottesdienstliche Feier nicht zu lang ist, so muss es in solcher Kürze unentwickelt bleiben. Bei den kleinen Vocalsätzen ist es anders. Dies ist der Grund, weshalb wir so viele schöne Vocalcompositionen von mässigem Umfange besitzen, gleichsam wie wohl [illegible], und weshalb fast alle kurzen räumlich beschränkten Stücke für vereinigte Stimmen und Instrumente künstlerisch werthlos sind. Der Grund liegt eben in der musikalischen Form; deshalb soll man sich auch jeder vor ihm beugen. Passen die Instrumente nun nicht für das Gewöhnliche, so passen sie um so leichter für das Aussergewöhnliche. Und damit gelangen wir an das Gebiet, dem sie angewiesen werden sollten. Die Feste und die besonderen Gelegenheiten sind es, an welchen solche Werke der vereinigten Vocal- und Instrumentalmusik zur Geltung kommen können. Die bemerkenswerthesten von ihnen sind auch für derartige Gelegenheiten geschrieben; ja wenn man der Sache genau nachgeht, so findet sich, dass das Eindringen der Instrumente in die gewöhnlichen Gottesdienste mit dem Bestreben zusammenhängt, die Festlichkeit derselben um jeden Preis zu erhöhen. Andererseits wird man bei der Vocalmusik im Stil Palestrina's leicht bemerken, dass sie für allgemeine kirchliche Zwecke weit geeigneter ist, als für besondere Gelegenheiten und Feste. Weil es nun aber weder räthlich noch thunlich sein dürfte, die kirchliche Feier, wie sie sich bis auf unseren Tag gestaltete, insgesammt auf jenen gemässigt musikalischen Ton zurück zu bringen, so liegt es nahe, das was die Kunst ausgebildet hat, in einem Sinne zu verwenden, der ihrer inneren Natur am ehesten entspricht. Man begnüge sich bei dem gewöhnlichen Gottesdienst mit Gesang, und bediene sich bei festlichen oder ungewöhnlichen Gelegenheiten jener grösseren Werke, die trotz ihres Umfanges und der Fülle der aufgewendeten Mittel doch auch Form und Inhalt einer kirchlichen Feier sich anfügen.

Der Gesang muss immer Hauptsache und Mittelpunkt der Pflege wie der Ausübung bleiben. Die Schwierigkeit, welche hierbei entsteht, für wenige besondere Gelegenheiten eine gute Instrumentalmusik zu erhalten, ohne sie beständig geübt zu haben, lässt sich nicht völlig heben. Wenn man sie nicht umgehen kann durch Heranziehung von Musikern aus Kapellen oder Concert-Orchestern, so ist es besser, ganz davon abzusehen, als ungenügende Dilettanten-Leistungen vorzuführen. Für den Gebrauch einiger Instrumente liegt deshalb keine Nöthigung vor, weil die Orgel alles ausreichend besorgt, was in der Kirche an Musik ohne Gesang erforderlich ist. Soll blosse Instrumentalmusik ohne Gesang etwa stille Gebete begleiten, so ist für diesen Fall mit Sicherheit festzusetzen, dass eine solche Function stets von der Orgel übernommen werde, niemals von einem Consort anderer Instrumente, es sei denn als Theil eines grösseren Werkes mit Orchesterbegleitung. Die Orgel hat denselben Charakter wie die contrapunktische Vocalmusik; hier bleibt daher alles in Harmonie, ob nun Gesang und Spiel wechseln oder mit einander zusammen gehen.

Wenn der Herr Verfasser auf diese oder eine andere Weise sich bemühte, für seine Behauptungen einen sachlichen Grund zu gewinnen, so würden seine Auseinandersetzungen für die Lösung streitiger Fragen nützlich sein; jetzt können wir das nicht sagen. Den Mangel seiner Einsicht in diesem Gebiet konnte er nicht besser darlegen, als durch die Bezeichnung Derjenigen, welche ihm als Autoritäten im Fache der Kirchenmusik gelten. Es ist der inzwischen verstorbene Ambros, welchem er gewisse Fragen vorgelegt wissen will, und falls die Entscheidung für ihn ungünstig ausfiele, würde er dann öffentlich Abbitte thun und was dergleichen Albernheiten mehr sind, die man S. 41 lesen kann. Der sel. Ambros als Autorität in der Kirchenmusik! das fehlte nur noch. Herr Dr. Franz Witt in Regensburg, der in dieser Broschüre hauptsächlich Angegriffene, erwiederte hierauf: »Man gebe mir in Wien, Linz, Gmunden, Steyr etc. einen Chor, Gesangkräfte, mit denselben führe ich mehrere meiner Compositionen auf, und am anderen Tage darauf wolle Herr Habert die seinen aufführen. Dann möge Ambros, oder wer sonst will, urtheilen.« Herr Habert will diese Antwort nicht als zutreffend erkennen, aber wo ist er mitgekommen, eben so sehr, wie sein Vorschlag. Der berühmte Verfasser der »Einheit der Tonkunst«, der ihm entschieden seinen Ansichten im Wege steht, gilt ihm deshalb ohne weiteres als »der brutale Thibaut« (S. 18). So wird ein Mann mit Schmutz beworfen, der in der verkommensten Zeit die vergessenen Schätze sammelte und durch Wort und Aufführung wieder zu beleben suchte, ja wieder belebt hat! Und Andere, die vor ihrer Thür Jahrzehnte lang den frivolsten Kram duldeten, fördern und loben, diese sollen die Ausschlag gebenden Autoritäten sein! Wer kein Wort der Entrüstung hat über den entsetzlichen Schund, welcher uns schon mer wärts wie lange in den Wiener Kirchen Sonntag am Sonntag abgeleiert wird, der hat wahrlich auch nicht das Recht, mit Streitschriften hervor zu treten aus der Tendenz der vorliegenden.

Wir haben diese Broschüre ernsthaft beurtheilt, des Gegenstandes wegen, den wir gern fördern möchten; es würde uns aber nicht schwer geworden sein, sie insgesammt in's Lächerliche zu ziehen. Zu statten gekommen wäre uns dabei noch noch der Autors Rangigkeit vor »der [illegible] Welt« als der Waffenschmiede Werkstatt alle die Hände der Kirchenfeinde (S. 35). Er glaubt alles gesagt zu haben, wenn er versichert, seine Regensburger Gegner hätten eine »Parteilichkeit«, wie man sie liebender bei Juden und Freimaurern nicht finden könne (S. 44). Er wird Glaubensgenossen sicherlich beistimmen, dass die drei Gestalten, welche auf dem Baume der Erkenntniss sassen und unser erstes unschuldig Elternpaar so abscheulich verführten, niemand anders waren, als ein Jude, ein liberaler Literat und ein Freimaurer. Der Herr Verfasser wohnt in Gmunden am Traunsee.

Anzeigen und Beurtheilungen.
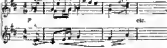
H. Schulz-Beuthen, Op. 16. **Fünf Clavierstücke** in Suitenform.
—— Op. 28. **Vier Clavierstücke** im heroischen Styl.
—— Op. 23. **Drei Clavierstücke.** Cyklus in Sonatenform.
Comp. 1874.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Heinrich Schulz-Beuthen hat bereits durch eine Reihenfolge gediegener Werke die Musikliteratur bereichert; sie lassen uns den trefflich gebildeten Musiker, den mit reicher Productionskraft ausgestatteten Componisten erkennen. Ihr genaue
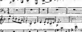
Werth kann aber nur Denjenigen erschlossen werden, welche mit liebevollem Verständniss auf die Intentionen des Autors einzugehen gewillt sind. Seine vielseitige Begabung, an den besten Mustern der alten sowohl wie der neuen Zeit zur entschiedenen Selbständigkeit herangereift, hat sich auch im Gebiete des Claviercomponisten sehr glücklich bewährt. Einen Auswahl werthvoller Erzeugnisse dieses Genres schliessen sich vorliegende Clavierwerke an.

Op. 12. Fünf Clavierstücke in Suitenform. Diese Stücke haben (Nr. 3 und Nr. 4 nicht nicht ausgenommen, an denen sich die Formen des Sarabande und Gavotte erkennen lassen) nichts Gemeinschaftliches mit den Tänzen der alten Suite; der Begriff »Suite« ist also hier in weiterem Sinne zu nehmen. Wir sehen eine Folge in sich abgeschlossener Bilder vor uns, die sich in der Mannigfalt ihres Inhaltes wirksam von einander abheben. — Nr. 1. *Allegretto* trägt den Charakter schmerzvoller Ergebenheit — aufkeimender Hoffnung
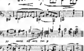


welche durch momentane Trostlosigkeit verdrängt, dann psychologisch zur Resignation zurückkehrt. In wirksamem Contrast zu Nr. 1 tritt das folgende Stück: *Allegro giocoso* bezeichnet. Es sind lebensvolle Stimmungen des Gemüthes, welche aus dem entgegenkommen: Aeusserungen der vollen Lebensfreudigkeit, eines Frohsinns, schalkhafte Laune und Uebermuth. Das neckisch herausfordernde Hauptthema findet bei einem Gefährten der so manchen muntern Ton einstimmt (Fagott).

Allegro giocoso.



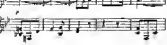
und in frischer Beweglichkeit von kräftigen Kundgebungen des Humors unterstützt, mit der erste Theil seinen Schluss an. Fröhlich wiegend beginnt der Mittelsatz, ein Bild anmuthigen Scherzes, jedoch bald wieder in die alte Ausgelassenheit überspringend. Einige lustig polternde Accorde leiten den Schlusssatz ein, welcher nun in gesteigerter Lebhaftigkeit den Höhepunkt der Grundstimmung erreicht und mit einer schalkhaften Wendung das Ganze rasch und bezeichnend abschliesst. Bei aller Einfachheit der harmonischen Mittel — das Stück bewegt sich mit einer kleinen Ausnahme zwischen Tonika und Oberdominante — wirkt der Satz durch Frische und Ursprünglichkeit der Erfindung vortheilhaft. Zugleich möchten wir hervorheben, dass hier die thematische Arbeit bei aller Kunst dem Charakter des Tonstückes treu bleibt, was überhaupt sämmtliche der uns bekannten Werke Scholz-Beethoven's kennzeichnet.
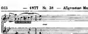
Ein himmlisch folgende *Andante lugubre*, nach Inhalt und Form von grosser Schönheit, schildert mit sprechendstem Ausdruck den Seelenzustand eines schwer darnieder gehaltenen Ge-müthes, welchem nach Trost ringend, endlich Frieden findet. Düstere Klage, hervorbrechender Schmerz, darnach ein trübes in sich Versunkensein und die Affecte, welche wir zu Anfang des Tonstücks musikalisch empfinden. Wunderbar gipfelt die Grundstimmung in Ausruf leidenschaftlicher Inbrunst, gleich einer flehenden Bitte (B-dur-Stelle, Takt 11); erst allmälig legen sich die Wogen des erregten Gemüths. Es folgt nun eine Reprise des ersten Theils bis zu jener B-dur-Stelle; die Stimmung des darauffolgenden vier Schlusstakte ist prinzipiell schon Charakters und von milderer Weihe getragen. In milder Verklärung und Auslöschung, gleich einem Blick nach Oben, schliesst das Ganze harmonisch ab.
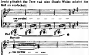


Nr. 4. *Allegretto poco appassionato.* Der Gavotte-artige erste Theil dieses Tonstückes trägt bei aller Beweglichkeit einen ernsten gedankenvollen Charakter. Im Mittelsatz tritt an Stelle des bisher ruhig einherschreitenden Basses eine wogende Figur, aus der sich die Melodie in scharfen Octaven abhebt, wodurch die Grundstimmung des Stücks einen zunehmend leidenschaftlichen Aufschwung gewinnt. Der Schlusssatz ist dem ersten Theil gleich gebildet und bestimmt auf diese Weise den Totalcharakter der Composition. — Während uns in den besprochenen Stücken Nr. 1—4 Aeusserungen des Gemüthslebens vorgeführt werden, lässt uns der Autor in der darauf folgenden fünften Nummer einen Blick in das Reich des Phantastischen thun. Diese ebenso originelle als reizvolle Composition charakterisirt eine ganz eigenthümliche Schreibweise; die Ausdrucksmittel, deren sich der Componist hier bedient, weichen vollständig ab von denjenigen der uns bekannten Meister dieser Gattung, und die Erfindung ist somit als eine durchaus selbständige zu bezeichnen. Es ist ein phantastisches Tongemälde, welches hier in wechselvollen Bildern an uns vorüberzieht. Der erste Theil des Stückes lässt in seinem lustig-beweglichen Rhythmus einen leicht dahinschwebenden Elfentanz musikalisch empfinden, in welchen sich, durch blitzende Accente und charakteristische Harmonien angedeutet, das groteske Treiben der Gnomen mischt. Die ungemein liebliche Melodie des Mittelsatzes in B-dur

Scherzando.





bezeichnet wohl der Elfenkönigin anmuthsumflossene Gestalt deren Gefolge sich dem fröhlichen Reigen anschliesst. Dürfte man nicht das aus einleitende Motiv (Seite 1 T. Takt 31 und 32) als den unwilligen Seufzer des liebessehnsüchtigen Gnomenfürsten deuten, das dort ebenso nur seiner finstern Blick grollt — eine motivische Beziehung zum Elfen-Gesange ist daran nicht zu verkennen? — Ein dumpfes Brausen aus der Tiefe unterbricht plötzlich den Tanz und eine dunkle Wolke scheint das Bild zu verdecken:



bald aber bricht der holde Mondenschein wieder hervor und den Reigen nimmt seinen Fortgang. (Reposition.) Im anknüpfenden Schlusssatz gewinnt das Treiben der Gnomenwelt in wachsendem mitternächtlichen Tumult die Oberhand. Schleier auf Schleier legen sich über das phantastische Bild. Wie hören noch wie aus der Ferne (con sord.) die anmuthigen Rufe fliehender Elfen — leises Verklingen — Jetzt ein greller Licht und Alles ist verschwunden.



Gewiss ein ganz merkwürdiger, zugleich aber idee äusserst zutreffender Schluss. Die andrängende überzählige Quint-Sextharmonie und vorausgenommener Tonika als untergelegten Bass deutet auf die dunkelgefärbten Zeichnungen des Tonstückes hin — einer von den vielen Beweisen ernsthafter und stilvoller Arbeit in den Compositionen des Autors. Wir erwähnen noch des vortrefflichen polyphonen Structur der elf ersten Nummern. Nr. 3 könnte ohne Bedenken als Muster dieser Schreibart hingestellt werden. Das fünfte Stück rechtfertigt durch seinen eigenartigen Inhalt ein Ausschliessen der Polyphonie, erfüllt aber durch breitere Anlage der Form, farbenreichere Harmonik, durch charakteristische Züge des Rhythmus und der Melodie vollständig seinen Zweck als höchst wirkungsvollen Schlusssatz des ganzen Heftes. (Fortsetzung folgt.)

Die alte Hamburger Oper und die Musikgelehrten unserer Illustrirten Zeitungen. Weil die Entstehung der deutschen Oper in Hamburg, deren früheste Periode hier ehedem (in № 44—51) beschrieben wurde, in das Jahr 1678 fällt, erleben wir also im nächsten Jahre ihren 200jährigen Geburtstag. Das jetzige Theater in dieser Stadt wird sich die Gelegenheit nicht entgehen lassen, ein Jubiläum zu feiern, um so weniger da ein Director an der Spitze steht wie er sein muss. Vorläufige Nachrichten darüber liefen auch schon seit einiger Zeit durch die Zeitungen. So schreibt die Leipziger Illustrirte Zeitung: »Das Hamburger Stadttheater kann im nächsten Jahre ein bedeutendes Jubiläum feiern. Einmal handelt es sich um den Tag, an welchem vor 200 Jahren in Hamburg die erste deutsche Oper zur Aufführung kam. Soweit bekannt, ging die erste deutsche Oper am 2. Januar 1678 in Hamburg in dem dortigen Schauspielhause in Scene. Die Anregung ist damals, unter persönlicher Betheiligung des Herzogs von Holstein, von dem späteren Senator Schott ausgegangen. Die erste Oper soll „Adam und Eva, oder der erschaffene, gefallene und wieder aufgerichtete [!] Mensch von Richter, componirt von Theil, geheissen haben; nach einer andern Version wäre die erste deutsche Operette „Der Teufel ist los“ betitelt gewesen« (Illustr. Ztg. v. 11. Aug. S. 115.) Die »erste deutsche Oper« also »soll« so und so geheissen haben, weiter in der Erkenntniss dieser Angelegenheit hat ein Organ es noch nicht gebracht, welches doch schon seit einem halben Menschenalter den Anspruch erhebt, ein Sammelplatz der Bildung unserer Nation zu sein. Die verbürgten Angaben über den Anfang der Hamburgischen Oper stehen in vielen Büchern, aber irgend eins von ihnen nachzusehen fällt den Gelehrten der Leipziger Illustrirten nicht ein; sie finden Notizen in den Tagesblättern herumlaufen, die irgend ein Ignorant fabricirt hat und bleiben sie in ihre Wochenberichte über Kunst und Wissenschaft, dadurch bekundend, dass sie auf diesen Gebieten keine andere Stellung haben, als die eines handlangernden Lohnarbeiters. So, wie angeführt wird, hat die erste Oper allerdings nicht geheissen, köstlich ist nun der Zusatz: »nach einer andern Version« wäre ein anderes Werk das erste gewesen. Hiernach hätten wir unter den historischen Nachrichten also nicht solche solche, die wahr, und andere die verkehrt sind, sondern es gäbe nur noch verschiedene Lesarten, unter denen Schriftsteller und Leser wählen können. Bequem wäre das allerdings, und wenn diejenigen, welche unsere illustrirten Blätter füllen, nur erst überall das entscheidende Wort zu sprechen haben, werden sie es auch bald dahin bringen. Was die »erste deutsche Operette« betrifft, ist der Ausdruck so gehalten, dass man annehmen muss, der Schreiber habe selbst »Adam und Eva« ebenfalls für eine Operette gehalten, also den Anfang der deutschen Oper sich im Stil Offenbach's gedacht. Jene Operette war ein dem Englischen nachgebildetes Stück des 18. Jahrhunderts und hat mit dem in Rede stehenden Gegenstande nicht das geringste gemein. Unser illustrirtes Repertorium der deutschen Bildung zerbricht sich aber hierüber den Kopf nicht; wahrscheinlich fand der Lohnarbeiter für das Fach der Musik die Notiz schon so gedruckt, wie sie oben steht; ob »Adam und Eva« die erste deutsche Oper war, oder »Der Teufel ist los«, mochte Gott wissen, er wusste es nicht, aber es passte ihm in seinen Kram, also steckte er es mit hinein, dann so hierüber verschiedene Lesarten gab, was angeführt, das beruhigte ihn völlig und die Leser konnten sich ebenfalls dabei beruhigen. Die Wissenschaft, deren destillirte Resultate das grosse Wochenbilderbuch zu geben beabsichtigt, und deren unlautern Bodensatz es in Wirklichkeit zusammen spült, muss dabei herrlich gedeihen, wie man sich leicht denken kann. So gross ist die Gleichgültigkeit der Leiter solcher Unternehmungen gegen die Richtigkeit der Thatsachen, dass fast niemals Berichtigungen erfolgen, die

newiesenden Mitarbeiter Jahrzehnte lang fortwuchern und Jeden, der es wagt sie an ihre Vorzüge zu erinnern aus sicherem Versteck anfallen

Die Stuttgarter Collegin darf ihrer älteren Schwester in Leipzig natürlich nichts nachgeben da nun einmal von der Hamburger Oper die Rede ist so begnügt sich auch nicht, jene kurze Nachricht ebenfalls auszuschneiden sie hat andere Blätter, producirt also auch andere Berichte Einen Ausschnitt bringt sie ebenfalls nur einen längeren doch müssen wir den einleitenden Satz für ihre Originalarbeit halten und mit diesem beehrt der Stuttgarter Kunstgelehrte sofort den Hals Die Nachricht lautet: »Die erste deutsche Originaloper, welche in Deutschland zur Aufführung kam, fand in Hamburg statt und begeht dieses darum das 200jährige Bestehen derselben auf heimathlichem Boden In der Hamburger Chronik [welcher Chronik?] heisst es hierüber Doch ein Werk des Friedens der Bildung und des wahren Vergnügens ist in diesem unruhigen Jahre 1677 in unserer Vaterstadt begründet worden Es trat nämlich eine Gesellschaft begüterter Leute zusammen, bei welcher auch auswärtige vornehme Herren, namentlich der Herzog von Holstein, interessirt waren — an der Spitze stand der spätere Senator Lic. Gerh. Schott Diese Gesellschaft liess im Laufe des Jahres am Gänsemarkt (Gänsemarkt) ein eigenes Schauspielhaus zur Aufführung von Opern erbauen, welches bis gegen Weihnachten völlig fertig war und am 2. Januar 1678 mit der Oper Der geschaffene, gefallene und wieder aufgerichtete Mensch eröffnet wurde. Die Oper führte auch den zweiten Titel Adam und Eva, wie es in mehreren Werken über die deutsche Schauspielkunst etc. erwähnt ist Das Libretto hat ein Herr Richter die Composition ein Herr Theil verfasst. Demnächst folgte eine zweite deutsche Oper Orontes, ebenfalls von einem Hamburger, nämlich einem Pastor Elmenhorst verfasst und componirt Wenn in einigen Werken behauptet wird dass die Oper Alceste zuerst in Leipzig 1693 aufgeführt worden sei, so beruht das auf einem Irrthum« [Ueber Land und Meer Nr 48 S 839.]

Das lautet viel bestimmter als die »Variationen« der Leipziger Illustrirten Wir erfahren daraus, dass vor 200 Jahren nicht nur in Hamburg, sondern sogar in Deutschland die erste deutsche Oper erschien Also ist es wohl eine Fabel dass Heinrich Schütz schon 1627 in Torgau eine deutsche Oper Namens »Dafne« zur Aufführung brachte, und die Verzeichnisse von deutschen Opern vor Hamburgischen Holz welche im ersten Bande der »Jahrbücher für musikalische Wissenschaft« mitgetheilt sind, beruhen vielleicht auf einem Irrthum Die »Hamburger Chronik« klingt wie ein altes gelehrtes Buch in Folio der Notizensammler dürfte kaum wissen, dass damit nichts gemeint ist als ein neueres Werk für dessen Gründlichkeit das Angeführte einen guten Maassstab bietet Die erste Oper führte niemals den erwähnten Titel »Adam und Eva«, natürlich hat der Chronist auch niemals das Textbuch gesehen »Orontes« als zweite deutsche Oper ist nur eine andere Version von »Ueber Land und Meer« statt »Orontes« aber der »Pastor Elmenhorst« als Dichter und Componist dieses Orontes ist eine Erfindung des Chronisten Wie die Leser sich aus Nr. 28 Sp. 380 erinnern, stammt das Stück aus dem Italiänischen und war der ungenannte Uebersetzer wahrscheinlich Elmenhorst In Musik gesetzt wurde es von Johann Theile [dies ist der ältere Theile des Chronisten], der auch die erste Oper componirt hatte Schön ist auch noch die Berichtigung welche der Chronist hinzufügt und der Notizensammler ebenfalls abdruckt wie denn in solchen Elaboraten alles schön und sinnvoll zu sein pflegt Herr Hallberger hat neulich erklärt dass sein Blatt ein reines Unterhaltungsblatt sein solle zu welchem Zwecke er nun dem verstorbenen Hackländer den Namen geleihet habe für einen Lohn von jährlich mehreren tausend Gulden, den leeren Namen ohne irgend welche Mithülfe Mitsorge und Ueberwachung So gerade sehen diese Bilderzeitungen auch aus. Sie werden dazu unternommen, um die Menge zu unterhalten d. h. um aus der Menge das Geld in Masse zu ziehen Bei den Tausenden die geradezu werden wir es am Leichten für uns, wissenschaftlich gemachte und gereinigte Körner der Belehrung unter die Menge zu streuen aber der grosse Erwerb hat sie übermüthig gemacht und sie ziehen es vor, die Wissenschaft mit Füssen zu treten und denen, die ihr treu dienen, das Leben zu erschweren Es scheint sogar dass die Deutschen hierin Ihres Gleichen suchen

Berichte

Kopenhagen, 21 August

Auf Ade Die kriegerischen Verhältnisse die zur Zeit heute dem den mit cultivirten und civilisirten Bewohner Europas in Anspruch nehmen, scheinen die Künstler gen Norden getrieben zu haben denn hier erntet man ziemlich. Jedenfalls hatten wir über den ganzen Sommer Besuch fremder Künstler die uns während ihres hiesigen Aufenthalts fortwährend mit Concertmusik versehen haben Nach dem nannten die Herren Salmon und Sannara. Edlich, Sänger aus Finland jährigen beide geborene Dänen) ein paar Concerte in der Nähe Kopenhagens veranstaltet hatten, kam Henri Wieniawski und vermehrte die Anzahl der Concerte mit noch zwei. Vorher hatten Okarinaspieler aus Frankreich uns mit ihren übrigens recht interessanten Concerten unterhalten. Die Instrumente dieser eigenthümlichen Orchestermitglieder sind aus Thon fabricirt, und es lässt sich wohl darauf noch die Behauptung aufstellen, dass das die wahren Tonkünstler sind Abgelöst wurden dieselben von einem Wiener Knaben-Orchester, dessen Leistungen trotzdem einen allseitig ansehnlichen Genuss gewährten Zur Zeit concertirt dieses jugendliche Orchester in Stockholm wo seine Leistungen einen guten Erfolg haben In genannter Stadt hatte eine deutsche Operngesellschaft, geleitet vom Tenoristen Ferenczy, einen sehr günstigen Erfolg. »Nordstadt« lobt besonders die Aufführung der Oper »Die Jüdin« und hebt namentlich die Leistungen der Sattler-Grün und des Ferenczy hervor Angewendet wird indess im Ganzen, dass manche Stellen zu schnell ausgeführt wurden, und dass mehrere Mitglieder der Gesellschaft das Organ zu sehr forcirten so dass nicht selten ein unangenehmes Geschrei die Stelle des schönen Gesanges einnahm. — Kaum hatte Wieniawski unsere Stadt verlassen so kehrte die Trebelli mit einer Opern- oder richtiger Concertgesellschaft hier ein die wenigstens zehn Concerte vom Stapel laufen liess Jetzt ist dieselbe in Schweden Ueberhaupt wird gegenwärtig Kunstleria die nebenbei gesagt nicht wie einige Lexikographen meinen deutscher Abkunft sondern ganz und gar Französin ist im Monat Februar Gastrollen auf dem hiesigen National-theater geben Herr Conrad Behrens der als eigentlicher Impresario des herzigen Concertgesellschaft fungirt wird zugleich mit der Trebelli hier in mehreren Opern auftreten und es soll eigens Tolovs »Martha« eine Oper die seit Jahren nicht aufgeführt wurde weil die Musik nicht recht gefallen wollte, für diese Opernvorstellungen aufs Neue einstudirt werden

Im October haben wir übrigens noch andere Concertgesellschaften zu erwarten indem die Kraft und ihr Gesamt Pauline unterstützt vom Pianisten A. Jaell und dem Cellisten Davidoff sich schon für diesen Zeitabschnitt haben melden lassen Auch die beiden Instrumentalisten Fischer (Cellist aus Paris) und Sarasate werden in diesem Winter hier für Concertzwecke erwartet. Möchte Herr Sarasate eingehen glauben aus der Violin-Literatur im übrigen denn fortwährend Mendelssohns Concert und Beethovens Romanze von allen Concertrepertoire vortragen zu hören wird doch wohl Niemand vertragen können. Die Romanze in F von Beethoven wurde übrigens wie heute in unserm Dictionnair berichtet für 4 Hände componirt. Mir kommt das Stück jedoch sehr gewöhnlich und trocken vor und stände Beethoven's Name nicht auf dem Titelblatte, würde es schwerlich so oft in Concerten vorgetragen werden wie heut zu Tage der Fall ist. Also auch in der Musik kann der Titel manches Unheil verursachen.

Berichtigung

In Nr 36 Sp. 573 Z 24 v. o. schreibe: Lambrecht

Hierzu eine Beilage von Karl Grädener, Boyes & Geisler Nachfolger, in Hamburg.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 81. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 26. September 1877. **Nr. 39.** XII. Jahrgang.

Inhalt: Friedrich Silcher. (Fortsetzung.) — Anzeigen und Beurtheilungen (H. Schulz-Beuthen: Op. 19 Fünf Clavierstücke; Op. 20 Vier Claverstücke; Op. 22 Drei Clavierstücke [Fortsetzung].) Die Kunst des Gesanges. Vollständige theoretisch-praktische Gesangschule von Ferdinand Sieber. Im Walde für Tenor-Solo, Männerchor und Orchester von Gustav Schreck). — Katharina Sigl-Vespermann. — Anzeiger.

Aufforderung zur Subscription.

Mit dieser Nummer schliesst das dritte Quartal der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Ich ersuche die geehrten Abonnenten, die nicht schon auf den ganzen Jahrgang abonnirt haben, ihre Bestellungen auf das vierte Quartal rechtzeitig aufgeben zu wollen. J. Rieter-Biedermann.

Friedrich Silcher.

(Fortsetzung.)

Das Hauptwerk Silcher's, das Werk, das seinen Ruf dauernd begründete, ist die in 12 Heften (mit je 12 Liedern) erschienene Sammlung deutscher Volkslieder, für vier Männerstimmen gesetzt, in der sich auch fast alle von ihm selbst componirten Volkslieder finden. Den grössten Theil dieser Lieder gab er auch heraus für eine oder zwei Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre — 6 Hefte, jedes 12 Lieder enthaltend. Ebenso arrangirt erschienen 1 Hefte ausländischer Volksmelodien mit deutschem Text (3 Hefte mit je 10, eins mit 11 Liedern), und ferner zwei Hefte mit 23 Liedern unter dem Titel »Stimmen der Völker in Liedern und Weisen, deutsche und ausländische Volkslieder«. Sämmtliche Editionen haben mindestens zwei Auflagen erlebt, einzelne Hefte der deutschen Volkslieder mit Begleitung ihrer drei [illegible]. Auf ihre Zahl scheint noch nicht geschlossen ein Beweis, dass die Lieder noch fortwährend Anziehungskraft ausüben.

Silcher's Verdienste als Sammler fällt im Allgemeinen nicht sehr ins Gewicht Anderen gegenüber, die im Sammeln weit Bedeutenderes leisteten. Er ist überhaupt kein specifischer Sammler zu nennen, er nahm nur das, was sich für praktische Zwecke verwerthen liess. Es verdient aber gebührend anerkannt zu werden, dass er den deutschen Sängern auch Liederschätze des Auslandes in die Hand legte, und ebenso soll sein Verdienst, dass er sich durch das Sammeln schwäbischer Volkslieder erworben hat, nicht geschmälert werden.

Die Silcher'sche Clavierbegleitung ist durchweg sehr leicht und vom mittelmässigsten Spieler zu bewältigen. Alle sollten sie spielen können und er rechnete richtig, wie der Erfolg gelehrt hat. Uns Neueren freilich kommt sie manchmal etwas dürftig oder schablonenmässig vor, aber lieben wir nicht die Harmonie wird zutreffend skizzirt und im Uebrigen mögen wir denken: besser zu wenig als zu viel. Silcher lebte auch noch in der Zeit der Guitarre, deshalb findet sie ebenfalls Verwendung. Lächeln wir nicht: Das jetzt verachtete dürftige, damals

lange Zeit aber ausserordentlich verbreitete, speciell allen liebedürstigen jungen Seelen unentbehrliche Instrument mag zur Verbreitung der Lieder viel beigetragen haben. — In den letztgenannten Heften finden wir schottische, irische, französische, italienische, schwedische, dänische, russische, spanische Lieder, als besten Schlussfolge in den »Stimmen der Völker« auch deutsche, wie schon auf dem Titel bemerkt ist.

Halten wir uns jetzt an das Hauptwerk Silcher's, an seine für vierstimmigen Männerchor gesetzten deutschen Volksweisen. Hier selbst wo sich so recht seine Eigenthümlichkeit und Bedeutung, und denn finden wir in erster Linie die von ihm selbst componirten Weisen und sodann in dem Satze für Männerchor. Was zunächst letzteren betrifft, so ist er ebenso volksthümlich wie die Weise. Silcher braucht jeder Melodie die ihr eigenthümliche Harmonie ab und auf diese beschränkt er sich, ohne irgend ein Neues hinzuzuthun. Da ist ferner nichts Gesuchtes, Gespreiztes: Alles verläuft natürlich und einfach, als könnte es gar nicht anders sein. Beschränkt sich z. B. eine Weise auf die Modulation in die Ober- und Unterdominante, so kann man sicher sein, dass die Harmonie sich in diesem Kreise hält und ferner Liegendes nicht herangezogen wird. Und dabei ist der Satz nicht etwa monoton oder steif: man mit [illegible] Takt weiss Silcher Abwechselung zu schaffen. Da thut ein Sextaccord gute Dienste, dort ein Quartsextaccord, hier lässt er ein auch wohl zwei Stimmen pausiren und an geeigneter Stelle wieder eintreten: bald ist der Satz zwei-, bald dreistimmig und was der Mittel mehr sind, durch die er unter steter Berücksichtigung dessen, was dem Satz für Männerchor eigenthümlich ist, die grösste Einfachheit, Sangbarkeit erzielt und das Charakteristische einer jeden Weise ins rechte Licht stellt. Es klingt Alles wie lauter Volkslied und Alles ist leicht, so leicht gesetzt, dass jeder nicht ganz an ungeschulte Chor die Lieder gewiss singen kann, vom Verein bis zum vornehmen Verein bis hinab zu den aristokratischen Liedertafeln bis zu dem Gesangverein der Handwerker. Wo vier nur leidlich gebildete Stimmen sich zusammenfinden, da kann Silcher gesungen werden. Kein Wunder, dass die Lieder sich so schnell verbreiteten! Hat man in der Liedertafel sich müde gesungen an Stücken und allerhand Dummen schon, und andern

Piemonen und Schwierigkeiten. Jene kennt Silcher heut! Und das Bibliotheken legt Silcher auf und Silcher wird zum neuern gesungen mit und ohne Bier und Cigarre. Zieht das Liedertafel aus ins Freie — Silcher wandert mit, er ist der treue Begleiter des vollen Chors wie des einfachen Quartetts und meist gern gehört und gesungen.

Neuerer Zeit ist der Männergesang vielfach ausgeartet, das sehen wir n. a. auch an seiner Literatur, die herzlich viel Geschmackloses, Plattes und Unbedeutendes aufzuweisen hat. Einige Componisten lassen sich's besonders angelegen sein, die Vereine mit sentimentalen oder trivialen Sachen zu versorgen, die leider häufig genug acceptirt werden. Dem gegenüber ist ein Zurückgreifen auf das Volkslied sehr zu empfehlen. Welch hohe Schönheit und Poesie enthält oft so ein kleines Gebilde! Unsere besten Dichter, Goethe an der Spitze, wussten das Volkslied wohl zu schätzen, hielten sich aber selbstverständlich anschliessend an das Wort; dass aber auch, wie unter bemerkt, unsere grossen Musiker es nicht weniger werth hielten, dafür liegen die Beweise vor. Wer nicht selbst den Werth des Volksliedes zu erkennen im Stande ist, der mag hieraus wenigstens Schlüsse ziehen auf den Werth desselben. Ein einziges dieser Silcher'schen Hefte wiegt Hunderte von Liederheften aus neuerer und neuester Zeit auf! Diese sind aus allzu vergänglichem Stoffe gemacht und verschwinden gleich den Eintagsfliegen, um — anderen ähnlichen Producten Platz zu machen. Das Volkslied bleibt.

In bunter Reihenfolge bringt Silcher Lieder verschiedenartigen Charakters: Heitere und ernste Lieder, Liebes-, Vaterlands-, Soldaten-, Jäger-, Handwerksburschenlieder u. s. w. — für Alle ist gesorgt. Wir haben die Sammlung eine deutsche genannt und das ist sie auch: der Titel sagt einfach „Volkslieder". Die 5 oder 7 der Fremde entlehnten Lieder geben ihr kein fremdartiges Gepräge, ausserdem haben diese zum Theil bereits eine Art deutschen Bürgerrechts erlangt. Silcher liefert, wie nicht anders zu erwarten, schöne werthvolle Lieder, nur wenige erscheinen mehr oder minder unbedeutend, uns wenigstens. Andere mögen anders denken.

Wir haben schon erwähnt, dass genaue Kenntniss des Volksthümlichen und künstlerische Feinfühligkeit Silcher bei Wahl der Lesarten immer das Rechte treffen liessen, und wollen es hier, weil besonderes Gewicht darauf zu legen ist, noch einmal betonen. Wir können uns hierin vollständig auf ihn verlassen und ihn als Quelle benutzen, speciell was das schwäbische Volkslied betrifft, für das er unbedingt die erste Autorität ist. Trotzdem weicht man gar häufig von seinen Lesarten ab. Wir erinnern z. B. an das aus Schwaben stammende Lied „Morgenroth, Morgenroth" mit seinen Terzenfällen im Anfang, die man in Secundenschritte verwandelt. Auch sonst noch wird an dem Liede sehr zu seinem Nachtheil geändert. In den Bemerkungen und Notizen zu seinen deutschen Volksliedern für eine oder zwei Singstimmen mit Begleitung — die Zeugniss ablegen von der Gewissenhaftigkeit, mit der er bei Notation der Lieder verfuhr — wendet Silcher schon sich gegen diese den Charakter der Melodie verwischenden Aenderungen; er beklagt ferner, „dass man bei der schwäbischen Volksweise oft den Schlussvers unpassend in den Discantschlüssen umänderte" und meint, „dass den Freunde solcher Aenderungen mit dem schwäbischen Volksgesang nicht genug bekannt seien". Das Lied „O Tannenbaum, o Tannenbaum, wie treu sind deine Blätter" giebt er in der bessern Lesart; er erkennt an, dass das Volk das Fremische Lied „Heute scheid' ich, morgen wandr' ich" in seiner Schlussmelodie mit den Worten „Holder Lieb, ich denk" so dichterisch schöner gestaltet hat und acceptirt diese Lesart. — Das Lied „Es war ein Markgraf über'm Rhein", das ursprünglich nur aus den ersten acht Takten bestand, hat seine jetzige Gestalt Silcher zu danken, der, um die vielen Wiederholungen zu vermeiden, Takt 9 bis 16 als zweiten Theil einschaltete und hierauf die ersten 8 Takte wiederholte, wodurch das Ganze erst seine rechte Gestalt und Rundung erhielt. Von dem schwäbischen Liede „Alle drei Schwestern", „das beinahe in allen Sammlungen, namentlich in den norddeutschen, nur auf eine merkwürdige Weise verstümmelt zu finden ist", giebt er die richtige Lesart, zum die Melodie „Es zogen drei Bursche wohl über den Rhein" nicht so oft wiederholen zu müssen", componirte Silcher noch einen zweiten Theil (Frau Wirthin, hat sie gut Bier und Wein etc.) hinzu, in welcher Gestalt sie jetzt überall gesungen wird. Er protestirt mehrfach gegen die in Liedersammlungen und Commersbüchern vorkommende Verstümmelung von Volksliedern, sowie gegen die künstliche dem Charakter derselben widerstrebende Harmonisirung sowohl eigner wie fremder Weisen, die noch dazu häufig als von ihm selbst herrührend bezeichnet werden; er protestirt auch dagegen, dass er als Verfasser von Liedern genannt wird, die schon lange vor ihm existirten. Letzteres geschieht auch jetzt ziemlich häufig und selbst von sonst gut Unterrichteten. So nennt z. B. auch unser mehrfach citirter Gewährsmann, Herr Dr. Köstlin (beiläufig bemerkt in Maulbronn, nicht in Tübingen, wie in Nr. 35 d. Ztg. angegeben) irrthümlicherweise Silcher folgende Lieder an: „Jetzt gang i ans Brünnele", „Am Brunnen vor dem Thore", „Muss i denn, muss i denn zum Städtle hinaus", „Ich hatt' einen Kameraden", „Wie die Blümlein draussen zittern", „Heute scheid' ich, morgen wander' ich", „Morgenroth, Morgenroth", „Steh' ich in finstrer Mitternacht". Das zweitgenannte ist ein Theil eines Franz Schubert'schen Liedes mit Clavierbegleitung, von Silcher für Männerchor gesetzt; das drittletzte ist von F. E. Fesca; die Verfasser der andern sind nicht nachweisbar. Irrthümer dieser Art können nicht so häufig vor, hätte Silcher selbst von Anfang an die Namen der nachweisbaren Verfasser über den Liedern angegeben. In unserer Sammlung ist kein einziger Name genannt und erst aus einer Bemerkung des Verlegers, der sich sein Eigenthumsrecht an den Liedern von Silcher wahrt, ersehen wir, welche Weisen von diesem herrühren. Nur in den deutschen Volksliedern für eine oder zwei Singstimmen beigegebenen Bemerkungen giebt Silcher an, welche Melodien ihn zum Verfasser haben. So erscheinen die Irrthümer entschuldbar. Um noch einmal auf die Lesart zurück zu kommen, so befinden wir uns ausnahmsweise in Bezug auf die Notation des Prinzen Eugen, des edlen Ritters, nicht in Uebereinstimmung mit Silcher. Es handelt sich um den Rhythmus der beiden ersten Takte. Silcher wählt den $^3/_4$-Takt und legt die Fermate auf das zweite und dritte Viertel des zweiten Takts; wir glauben, dass es schwungvoller klingt und dem Charakter des Liedes entsprechender ist, wenn man die Stelle im $^4/_4$-Takt singt und die Fermate auf das zweite mit dem zweiten Viertel verbundene Achtel des zweiten Takts legt. Bei vergleichenden Proben, die wir anstellten, gaben auch die Sänger der Lesart im $^4/_4$-Takt regelmässig den Vorzug. Sonst können die Silcher'schen Lesarten als Muster hingestellt werden und das mögen sich besonders unsere Liederbuch-, speciell Schulliederbuch-Fabrikanten, die in ihrer Weisheit so viele Thorheiten begehen, gesagt sein lassen. Daraus, dass Silcher in der Sammlung das schwäbische Volkslied bevorzugte, wird ihm Niemand einen Vorwurf machen wollen. Er war ja Schwabe, lebte und wirkte und sammelte in Schwaben und nahm die Lieder sicher nicht deshalb auf, weil sie schwäbische, sondern weil sie gut waren; sonst wie ihm dankbar dafür, dass er uns mit diesen wunderbaren schönen Volksklängen als einer Specialität des deutschen Liedes bekannt gemacht hat.

Nur zwölf Volkslieder, eigne und fremde, hat Silcher für gemischten Chor gesetzt und in zwei Heften mit je sechs Liedern erscheinen lassen. Auch dieser Satz ist einfach und

außerhalb wie der für Männerchor. Möchte nun Jemand die Arbeit in ähnlichem Sinne fortsetzen. Ein guter Anfang mit sechs andern Liedern aus der Sammlung ist auf Veranlassung der Verlagshandlung von Laupp in Tübingen neuester Zeit gemacht von Wilhelm Speidel.

(Schluss folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

E. Schulz-Beuthen, Op. 19. Fünf Clavierstücke in Sonatenform.
— Op. 22. **Vier Clavierstücke** im heroischen Styl.
— Op. 23. **Drei Clavierstücke.** Cyklus in Sonatenform. Comp. 1874.
Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.
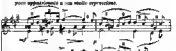
(Fortsetzung.)

Op. 22. Vier Clavierstücke im heroischen Styl. Was diese sehr gehaltenen Stücke vor Allem werth macht, ist die gesunde Kraft männlichen Empfindens, von der sie durchdrungen sind. Allem Kleinlichen fremd, in festen Zügen entworfen, gross in der Anlage, wirken dieselben durch die Wärme sowohl als wie durch die Gewalt des Ausdrucks hinreissend. Aus dem originellen Inhalt der Stücke wächst die Form so natürlicher Weise heraus, fern von jedem Schablonenhaften sich frei gestaltend. — Beleuchten wir etwas näher den Inhalt vorliegender Tonstücke. In seinem breiten Periodenbau, der mächtig organisch anwachsenden Entwicklung des Hauptgedankens, sowie in der Verwendung der klanglichen Mittel und dem festen Gange des Rhythmus gemahnt der erste der Stücke an eine Orchestercomposition (Aehnliches lässt sich vielfach bei Beethoven'schen Clavierwerken nachweisen), zeigt jedoch einen durchaus clavieriermässigen Satz. Das Tonstück macht in seiner Totalität auf uns den Eindruck festlichen Glanzes, feierlichen Gepränges; es beginnt edel einfach, einem Gesang (C-dur), welches die Keime seines späteren grossartigen Verlaufes schon in sich trägt. Nach dem ersten Abschluss des Hauptgedankens begegnen wir einem neuen, den Charakter des Würdevollen tragenden Motiv, welches combinirt mit Elementen des ersten Themas den Uebergang zum zweiten Thema (D-dur) bildet. Durch einen Milde und Weichheit hebt sich dasselbe in schöner Weise von dem Vorhergehenden ab. Sein Schlussmotiv zeigt Verwandtschaft mit dem Hauptthema, welches nun in seiner ganzen Macht auftretend und von glänzendem Figurenwerk umspielt, wie mit einer Glorie prunkvoll umgeben erscheint. Nach einer ruhig beschaulichen Stimmung, plötzlich energisches Emporstreben und Wogen, welches in der weiteren Durchführung eines schon im ersten Theil des Tonstücks vorkommenden charakteristischen Motivs anwächst wird. Ein Bild ungefähr, wie es uns die Erinnerung an das Ringen und Kämpfen eines gewaltigen Heeres vorspiegeln möchte. Friedvoll und feierlich erscheint dann die Melodie des zweiten Themas wieder, die Begleitung in der Unterstimme ertönt wie festliches Glockengeläute, und machtvoll anwachsende Accorde bilden nun den Anknüpfungspunkt zu dem hierauf folgenden Schlusssatz. Prächtig und gross beginnt hier das Hauptthema (Arpeggio), gleich dem brausenden Orgelklang, in mächtig weiter Dom. Die Schlusstakte sind aber den Dreiklang der Tonika in erhabener Breite aufgebaut. In der Tiefe des Basses sich allmälig verlierend, klingt das Ganze wie ein Nachhall des empfangenen Eindrucks grandios aus.

Einen lebhaft anregenden Gegensatz zu dem besprochenen Nr. 1 bildet Nr. 2 *Allegro giocoso e frescamente.* Dasselbe sprudelt von trotzig derber Lustigkeit und keckem Humor über, wechselnd mit dem Empfindungen wonniger Glückseligkeit. Der dem Hauptthema zu Grunde liegende Charakter ist anfangs leichter Scherz, pikant, schelmische Coquetterie, die sich aber bald in übermüthiger Lanne Luft machen. Scharf accentuirte Accente variiren hier und noch mehr in der Folge den Totalstimmung des Rebel derber Ausgelassenheit. Das bezeichnende Eingangsmotiv des Hauptthemas wird nun im zweiten Theil des Stückes aufs glücklichste verwerthet; es erscheint zuerst in Gängen ausgesponnen, welche zierlich hebend dahinlaufen und sich darauf eigenwillig launig zurückhaltend in einem kräftigen Forte gipfeln. Ein paar fest aufholende Octavenunisono im Basse zeigen uns an, dass der ungezügelte Uebermuth seinen Höhepunkt erreicht hat. Es ist hier schon die rhythmische Bewegung zu Anfang des Hauptthemas angedeutet, und die folgenden zwei Takte führen in vortrefflicher Weise eine Reprise des letzteren herbei. Das nun eintretende *Poco moderato* ist ein aus des Herzens Tiefe entsprossener, von innigstem Gefühl beseelter Gesang, ein glückseliges Ergehen in den Sphären harmonischen Beisichselbstseins. Bald aber überrascht uns wieder der freundlich neckische Reiz des ersten Themas und leitet zu einer Wiederholung der beiden ersten Theile des Tonstückes hin, welche sich bei ihrem Ende zum sanften piano abstuft. Ueber dem Orgelpunkt der Tonica schwebt nun leise und mild die Melodie des zweiten Themas, gegen den Schluss zu weich ausklingend. — Während das erste Stück den Charakter des Feierlichen, Grossartigen vorzüglich zum Ausdruck bringt, ist in Nr. 2 gesunder, charaktervoller Humor und zarte Seelenstimmungen die Wage, bis schliesslich letztere die Oberhand gewinnen.

Die folgende Nummer, ein Liebespoëm von innigster Gluth der Empfindung, fesselt uns durch den sprechenden Ausdruck leidenschaftlicher Hingebung. — Eine kostbare Perle im Bereiche der *modernen Clavierliteratur*! Wir überlassen es gern dem Prüfenden, sich von der *Fülle* der Schönheiten dieses Stückes selbst zu überzeugen. — Welche Gewalt männlicher Kraft pulsirt nun in dem folgenden Schlusssatz! Urwüchsig und gesund in der Erfindung, gross angelegt und von packender Wirkung, glauben wir das thatkräftig schaffende Wirken eines Heroen vor uns zu sehen. Nachdem der energische *Strom* des ersten Theils abbricht, nimmt ein sehnsüchtig herbes Seitenthema in seiner ganz eigenthümlichen Harmonik und Melodik

Meno mosso.
poco appassionato e con molto espressione.



unser Interesse in hohem Grade gefangen. Ebenso neu als auch natürlich entwickelnd heisst hier nun ein Ueberleitungssatz und wir müssen hier ganz besonders hervorheben, wie hier Stufe für Stufe erklimmend, das Element der Grundstimmung sich wieder behauptet. Dem betreffenden Ueberleitungssatz ist eine gewisse herbe Frische eigen, welche durch kühne Harmoniefolge bewirkt wird. Die nun eintretende Reprise des Hauptgedankens führt das Ganze in kraftvollem Zuge seinem Ende entgegen. Wuchtige Accorde, in steiger Folge auftretend, bilden den gewaltigen und durch eine markige Bassfigur bezeichneten Abschluss.

Wir glauben mit vollem Recht — sowohl wegen ihres allgemeinen und zugleich bedeutenden Inhaltes, als auch wegen

ihrer glanzvollen Wirkung und ihrer hochgestellten Anforderungen an einen vollkommen geschulten musikalisch durchgebildeten Clavierspieler — diese Stücke in ihrer Zusammengehörigkeit für den Concertvortrag empfohlen zu dürfen.

(Schluss folgt.)

Die Kunst des Gesanges. Vollständige theoretisch-praktische **Gesangschule von Ferdinand Sieber,** Professor der Musik (in Berlin). Offenbach a. M. bei Joh. André. (1877.)

Op. 110. Erste Abtheilung. **Theoretische Principien.** 109 Seiten Fol. Pr. M. 14.

Die zweite Abtheilung enthält als Op. 111 die »praktischen Studien«. Ausserdem reihen sich hieran die 66 Vocalisen und Solfeggien, welche der fleissige Autor als Op. 112 bis 117 für verschiedene Stimmen herausgegeben hat. Die Werke des Herrn Prof. Sieber bilden bereits eine Bibliothek für sich.

Durch den Ausdruck »Theoretische Principien« ist der vorliegende erste Band eigentlich nicht genau benannt, denn es sind nicht nur die »Principien«, welche hier abgehandelt werden, sondern in zwei Büchern wird eine complete Gesangschule vorgelegt. Das erste Buch liefert die »theoretische Unterweisung« nebst einleitenden Bemerkungen über Stimme, Register, Zeit der Studien, Pflege der Stimme etc., die Lehre vom Ton, von der Aussprache, der Betonung, der Athmung und des Vortrags. Das zweite Buch enthält darauf den »methodischen Gang der Studien« in all den Einzelheiten, die zum Kunstgesange gehören, und zwei Anhänge bringen dann noch Musikstücke mit ausgeschriebenen Verzierungen und sogar eine Erklärung der gebräuchlichen italienischen Ausdrücke. Das wird man nicht mehr ein blosses Principien-Buch nennen, denn ist ebenso wie der lehrende, in Worte gefasste Theil einer einfach praktischen Unterweisung im Gesange. Auch die Ueberschrift »Die Kunst des Gesanges« scheint uns überflüssig und zwar so weitgreifend zu sein, denn was könnte nicht alles unter diese Rubrik gebracht werden! Jedenfalls mehr als das Herr Verfasser hier bietet, dessen Buch zwar in seiner Art zu lehren sucht, wie man die Stimme auf kunstmässige Weise bilden muss, aber keineswegs den Anspruch erheben kann, alles vorgeführt zu haben, was zur Kunst des Gesanges gehört. Grosse, umfangreiche Gebiete der Musik, in denen diese Kunst in besonderem Maasse und in eigenthümlicher Weise heimisch ist, sind hier kaum mit einem Worte erwähnt. Wir tadeln das an sich nicht, sondern nur die weitgreifenden Titel, namentlich bei Lehrbüchern finden wir den Zweifel. Der Verfasser ist aber durch das viele Schreiben gleichsam ein Gesanglehrer geworden, daher fliessen solche Titel aus seiner Feder, die dem Buche als solchem ein gewisses Ansehen geben. Sobald man dann ein so geschmücktes Buch — also wie vorliegend eins über »Kunst des Gesanges« und »Principien« — in die Schulräume trägt, erblassen die schönen Titelworte wie Mondschein. So viel lediglich über das Missverhältniss zwischen der Aufschrift und dem Inhalt; denn dass Jemand in einem theoretischen Principienbuch z. B. die Anleitung suchen sollte, andante bedeute gehend und allegro munter (siehe S. 44), will uns nicht einleuchten.

Das Vorwort beginnt sehr passend mit einem Vergleich der Leistungen von Sängern und Instrumentalisten. »Während man heutzutage an die Leistungen aller Instrumental-Künstler die höchsten Anforderungen zu stellen und das Vermögen eminenter technischer Fertigkeit, musikalischer Durchbildung, schönen, ausgeglichenen Tones und warmen, seelenvollen Vortrages bei denselben als ganz selbstverständlich hinzunehmen gewohnt ist, herrscht in den Ansprüchen an die Sängerinnen und Sänger unserer Tage eine Beschaffenheit und Genügsamkeit — nicht allein seitens des grossen Publikums, sondern auch vieler, im Uebrigen kunstverständiger Menschen, ja selbst nicht weniger Musiker und Kritiker — über die man sich gar nicht genug verwundern kann. Ein jedes Concert giebt den Beweis für die Wahrheit dieser Behauptung. Tritt ein junger talentvoller Pianist, Violinist oder Violoncellist nach jahrelangen ausdauernden Studien zum ersten Male vor die Oeffentlichkeit, so wird sein Spiel mit dem strengsten Maassstabe gemessen; die sichere Technik als unerlässliche Vorbedingung seiner Berechtigung sich hören zu lassen angesehen und kaum eines besonderen Lobes gewürdigt; dagegen sicherlich nach etwaigen Mängeln oder Schwächen des Spieles gespäht und bei der Beurtheilung fast immer der Meisterschaft eines Liszt, Vieuxtemps oder Servais gedacht, an welche der Kunstjünger doch noch nicht entfernt heranreiche. Erscheint darauf in demselben Concerte eine junge Sängerin und trägt dem Publikum mit wohlklingender und kräftiger (wenn auch jeder feineren Ausbildung barer) Stimme ein ansprechendes Lied vor, so darf sie des reichsten Beifalls und der wohlwollendsten Kritik sicher sein, und es wird Niemandem einfallen, einen Vergleich zwischen ihrem Gesange und dem einer Jenny Lind, Henriette Sontag oder Schröder-Devrient anzustellen, u. s. w.« — Wie in Deutschland — hätte hinzu gefügt werden können. Denn wir erfreuen uns guter Schulen und Muster in der Instrumentalmusik, aber hinsichtlich des Gesanges ist es im Ganzen kümmerlich mit uns bestellt. So wenig ist die Beurtheilungsgabe im Fache des Gesanges bei uns geschärft, dass der sogenannte Kritiker gewöhnlich das blindlings nachschreibt, was das Publikum ihm in Beifallssalven vormacht; kaum er bei festem Grund unter sich. Auch wo unsere allerersten Kräfte vereinigt sind, stehen die Sänger den Spielern immer etwas nach. Anderswo ist es wohl in dem Maasse der Fall, zum Theil überwiegt sogar der Gesang als das Bedeutendere.

Der Herr Verfasser ist übrigens unbefangen genug, diese unleugbare Inferiorität der gegenwärtigen Sänger dem unverfrorenen Geschmacke nicht allein zuzuschreiben. Er meint deshalb, weil der schöne Klang einer schönen Stimme unmittelbar zum Herzen des Hörers spricht und »immo (also zu dem Pathologischen) als jedes andere Instrument an Wirkung übertrifft«, werde »beim Gesange Stimme und Kunst sehr häufig identificirt und von einem Sänger, der im Besitze guter Stimmmittel ist, gesagt, er singe schön — wo andererseits der Laie auch an den hervorragendsten Leistungen eines vollendeten Gesangskünstlers nicht Anderes zu rühmen weiss, als dessen schöne Stimme. Noch erhöht wird der Eindruck einer Gesangsleistung durch die Verbindung von Ton und Wort, wodurch den verschiedensten Gefühlen und Affecten beredter Ausdruck gegeben werden kann.« Dieser beredte Ausdruck ist es sogar ein ... da er sich sowohl er ... durch die Musik als bewirkt wird, zusammen setzt aus dem Sinn der Worte und dem warmen Lebenshauche desjenigen, der die Töne hervorbringt. Dass aber diese nebensächlichen Dinge gegenwärtig ein so grosses Gewicht besitzen, erklärt sich doch nur aus der Mittelmässigkeit der technisch-künstlerischen Seite des Gesanges, und somit würden wir hier auf denselben Grund zurückkommen. Es dürfte aber wohl noch in Anschlag gebracht werden, das in unserer Zeit herrschende Massensingen, bei welchem die grössten und gewaltig vollendetsten Werke überhaupt nicht mehr gesungen werden können, weil das »Singe wem Gesang gegeben« hier verändert ist zu »Singe wem ein Mund gegeben«. Dieser wüste Massensang, der sich schon längst besonders in Liedertafeln breit gemacht hat und neuerdings auch auf das sogenannten ... geworfen ist, ist ein böses Unkraut. Auch hiergegen sollte der einsichtige Gesanglehrer fruchtbar seine Stimme erheben und die Nothwendigkeit betonen, wieder zu kleineren Chören und

wirklichen Uebungen oder Studien zurückzukehren. Aber man vernimmt selten ein Wort dagegen; vielleicht kommt es daher, dass mehrere namhafte Gesanglehrer selber grosse (wie unsere zahlreiche) Chöre leiten, derselben zur Füllung der weiten Räume und zum Bestande ihrer Vereine zu bedürfen glauben, auch in solchen Massen wohl etwas Imposantes und Volksmässiges erblicken. Wir zollen ihren gutgemeinten Bestrebungen: aus solchen Haufen etwas zu bilden, wodurch grosse Kunstwerke würdig dargestellt werden können, alle Anerkennung, aber das Resultat kann wegen der natürlichen Hindernisse niemals befriedigend sein.

Herr Prof. Sieber spricht sodann sehr nachdrücklich und treffend über den eigentlichen Grund des unleugbaren Verfalls der Gesangskunst. »Dieser Fall kann (sagt er) ist deshalb so leicht durch einen oft kaum mittelmässigen Gesang befriedigt, weil das Ideal eines wahrhaft schönen und künstlerisch vollendeten Gesanges der Gegenwart mehr und mehr verloren gegangen ist sein Schale! Wer weiss es kaum und will es nicht glauben, dass die grossen Sänger des vorigen Jahrhunderts ganz ebenso umfassende und ausdauernde, nach aber einen Zeitraum von fünf bis sieben Jahren ununterbrochene Studien zu machen hatten, wie die [illegible] Virtuosen, ehe man auf den Namen eines Künstlers Anspruch erheben konnte und durfte. Dafür tritt aber auch in der Sängerwelt unserer Zeit auf der einen Seite ein unfertiger Dilettantismus, der sich in mangelhafter Tonbildung, ungeschickter Athembehandlung und hundert anderen Dingen offenbart, auf der andern ein roher Realismus zu Tage, der viel zu decken geht und nicht genug beklagt werden kann. ... Kann es da Wunder nehmen, wenn solche ungeschulte Stimmen, die den Ton ausstossen, statt ihn heraus zu ziehen, welche mit einem Worte den Stimm- und Athmungsorganen unerhörte und ganz unnatürliche Anstrengungen zumuthen, schon nach wenigen Jahren verbraucht und ruinirt sind — während die grossen Künstler früherer Zeiten dreissig und noch mehr Jahre hindurch im Vollbesitze ihrer Stimme blieben und die Welt entzückten konnten? Jener oben gerügte Realismus, der namentlich unter den männlichen Sängern eingerissen ist, sucht sein Hauptverdienst in der Gewalt und Ausdauer der Stimme und der Lungen, und setzt an die Stelle feiner Durchführung und eingehender Ausarbeitung des Kunstwerkes eine grobe Frescomalerei zu decken, welche nichtbaren Farben — oder (um uns musikalischer Ausdrucks zu bedienen) wuchtige hörbaren Töne, die heutzutage als ›dramatischer Vortrag‹ bezeichnet wird und den Zuhörer packen und erschüttern soll, und leider erzielt sie diese Wirkung bei der grossen Menge noch niemals. Weil es ein gläfigen Geschick, dass sich an solcher Kraft der Lungen noch eine stattliche Bühnengestalt, vielleicht sogar auch ein sprudelndes Spiel gesellt, so wird der Sänger ohne Zweifel für den grössten Künstler der Welt gehalten, und Hunderte von weniger kräftigen Organen möchten sich sehr zu Tode schreien, um es nur jenem Gefeierten gleich thun zu können! Sollte man es aber für möglich halten, dass es selbst Kunstkritiker giebt, welche für ein solches, mehr brüllendes als singendes Ungethüm, das allerdings, weil es die rein gesanglichen Anforderungen ganz ausser Acht lässt, eine grössere — für unser Ohr freilich gemeinere und aufdringliche — Deutlichkeit der Aussprache ermöglicht, noch rechte Worte des Lobes haben und zu behaupten wagen, der Gesangskunst unserer Tage sei im Gange auf charakteristische Individualisirung und dramatischen Ausdruck der des vergangenen Jahrhunderts überlegen? Warum sollten die Kunstschreiber so etwas nicht vertragen? Die Verblendung dieser Leute ist gerade diejenige, worüber wir uns am wenigsten wundern. Denn die meisten derselben schreiben in den grossen allgemeinen Tages- und Wochenzeitungen und haben weder Kenntniss noch Lust, etwas anderes zu thun, als die Stimmung des Publikums in unterhaltende Worte zu übersetzen; ihre Zeitungen würden auch auf die Dauer [illegible] anderes ertragen. Solche Urtheile müssen in epithetonreichen, auffallenden Worten durchaus stehenden Fusses abgefasst werden — und mit welchen Vorkenntnissen von Seiten des Kritikers? Wer wirkliche Fachkenntnisse besitzt, der giebt sich schwerlich auf die Dauer zu einer so niedrigen, wenn auch hoch bezahlten Rolle her. Ach, dies ist ein endloses Capitel, wir brechen hier lieber ab. Im Grunde sind auch die Kritiker nicht die Führer, sondern die Geführten und Angeführten, die dann rückwirkend allerdings wieder die Menge einwiegen.

Was ist denn der Führer? wo ist die Quelle des Uebels zu suchen? Bei den Componisten. Diesen Schluss könnte man machen, ohne das betreffende Gebiet näher zu kennen, denn an irgend vorhandene Mängel in der Ausübung der Kunst sind im letzten Grunde stets auf die Kunstwerke zurück zu führen; dies ist ein rein logischer Schluss. Und hiermit kommen wir zu dem Punkte, wo der Herr Verfasser es an der richtigen Einsicht mangeln lässt. Er spricht trefflich und nützlich über Sänger, wie über Publikum und Kritiker, aber die Componisten redet er wohl an. Von diesen sagt er im Verlauf seiner Vorrede nur: »Gerade weil der Stil der Componisten der Gegenwart so wohl in den (ganz als Gesange herrschenden) Liedern, als in der modernen Oper an den Sänger vielleicht noch grössere Ansprüche in Bezug auf Charakteristik und dramatische Gestaltung stellt, als die Vocalmusik vergangener Zeiten, wird für den Künstler eine ausgezeichnete Schulung und vollendete Bildung seiner Stimme um so nothwendiger, je mehr der Sänger dramatisch wirken kann, welcher der Behandlung des Tones, des Athmens und der Sprache nach allen Richtungen hin mächtig und für jede Nuancirung geschickt geworden ist.« (S. III.) Das wäre im Grunde also nichts als eine Lobrede auf die »Componisten der Gegenwart«, betreffs deren man nicht umhin zu denken, dass alles vortrefflich mit ihnen steht und auch in der Ausführung untadelhaft erscheinen würde, wenn nur Sänger, Publikum und Kritiker wären, wie sie sein sollten. Aber warum sagt Herr Sieber so unbestimmt, die Compositionen der Gegenwart stellen an den Sänger »vielleicht noch grössere Ansprüche in Bezug auf Charakteristik u. s. w. als die Vocalmusik früherer Zeiten«, da er als Gesangstechniker dieses doch ganz genau wissen muss? Wirklich, er weiss es auch, und soweit er mit rein gesanglichem Verstande denkt, fällt ihm auch nicht ein, die neueste Musik hinsichtlich ihrer gesangskünstlerischen Ansprüche ohne selbstverständlich auch hinsichtlich ihrer gesangskünstlerischen Leistungen, über die frühere zu stellen, deren Vortrag jene unvergleichlichen Sänger schulte. Aber ausser diesem technisch-musikalischen Verstande besitzt der Herr Verfasser, wie mehr oder weniger alle Menschen, auch noch einen andern Verstand, nämlich den des Kennens der Gegenwart, der ganz Rechnung trägt und im Nebel auch nicht weiter sehen mag als andere Leute. Da redet er sich nun ein, für den Sänger werde eine vollendete Schulung und Bildung seiner Stimme um so nothwendiger bei einer Musik, die doch dem wahrhaft gebildeten Sänger auf Schritt und Tritt ihre Mängel offenbart und deren Nichtsnutzigkeit er um so mehr einsehen muss, je weiter er in seinen Studien fortschreitet. Es ist richtig, der gebildete Sänger kann sich mit den Gesangsungeheuerlichkeiten der modernen Oper und ähnlicher Musik leichter abfinden als der ungebildete, aber es ist geschmackverderbend, wenn der Lehrer den Sänger anglos oder gar absichtlich an solche Aufgaben leitet und ihn durch die Bewilligung des gesanglich Unstatthaften u [illegible]. Wir kennen solche Künstler mit hoch ausgebildeter Technik, deren Kunst dadurch fast entsinnlos wird, dass sie nicht einen sicheren Geschmack mit derselben vereinen und sich gleichmässig an die normalen Werke sich halten. Der wirkliche Gesangskünstler kann schliesslich

Alles singen aber er soll es nicht und auch diesen Imperativ hat die Schule einzuprägen.

(Schluss folgt.)

Gustav Schreck. Im Walde. Gedicht von Paul Heyse für Tenor-Solo, Männerchor und Orchester. Op. 5. Partitur Pr. M. 3. 50. Orchesterstimmen Pr. M. 5. Chorstimmen Pr. M. 4. Clavierauszug Pr. M. 6. Leipzig, Fr. Kistner.

Das Werk tritt sehr selbstbewusst auf, mit Pauken und Trompeten, vier Hörnern und drei Posaunen. Und was sagen diese? Nichts. Was sagen die Rohrbläser und Streicher? Dasselbe. Und die Sänger? Sie sagen und singen Worte. Weiter nichts? Nein. Also kaum Erfindung oder nur ein Minimum davon? Ja. Es moduliert und figurirt freilich gewaltig hin und her, aber man weiss nicht, zu welchem Zweck, erreicht wird nichts dadurch, es ist eitel Augenverblendung und nichts Rechtes dahinter. Das ganze Stück ist eine aufgeputzte Phrase, der das mag zugegeben werden, mit Geschick und in wohlgesetzten und grammatisch richtigen Worten vorgebracht wird. Dann setzt der Verfasser einen so grossen und lärmenden Apparat in Bewegung. Das ist mehr als Selbstgefühl. Wenn man mit grossem Orchester arbeiten will, dann muss auch der zu verarbeitende Stoff danach sein, d. h. ebenfalls gross und bedeutend, sonst fehlt das Maassverhältniss ein, wie wir's vor uns haben. In Nr. 44 des vorigen Jahrgangs dieser Zeitung ist dem Verfasser bei Besprechung schon drei ersten Opera (einstimmige Lieder, Duette und Terzette) sein Standpunkt klar gemacht und zwar in milder Weise und der wohlmeinendsten Absicht. Glaubt er, dass er sich nicht zu kehren braucht an das, was seinen Sachen zum Vorwurf gemacht wird — und das vorliegende Werk bestätigt nur allzu deutlich, dass er sich nicht daran kehrt — so mag er in Gottes Namen in seiner Manier fortfahren. Dem Publikum, wenn es ihn todtschweigt, wird er schon glauben. Will der Herr Verleger, wenn sein Schilling sich nicht bezahlt, dennoch wieder Druckerschwärze und Papier für ihn aufwenden, so ist das seine Sache, wir haben uns nicht darum zu kümmern. Ist es aber seine Absicht, durch Veröffentlichung des Werks angehender Componisten sich um diese und die Kunst verdient zu machen, so rathen wir ihm, derjenigen Kunstjünger zu bevorzugen, bei deren Protection auch wirklich etwas herauskommt für die Kunst. *Friedemann.*

Katharina Sigl-Vespermann.

Lebensskizze einer Sängerin aus der Blüthezeit der Münchner Oper.

Von jenem Pleiade, die Ende der Zwanziger und Anfangs der Dreissiger Jahre unseres Jahrhunderts so hell am Münchner musikalischen Kunsthimmel leuchtete, erlosch am 21. Juli d. J. auch noch der letzte Stern. Wer von den Opern-Besuchern seiner Zeit fühlte sich nicht wie aus den Lüften eines verlorenen Paradieses angehaucht, wenn er des Siebengestirns Löhle, Pellegrini, Bayer, Wepper, der beiden Damen Vespermann und Schechner gedacht? Welch ein Ensemble und welche Einzelleistungen bei der Aufführung eines »Don Juan«, »Macbeth«, »Tell«, einer »Zauberflöte«, »Stummen«, »Euryanthe«, »Iphigenie«, »Vestalin« jener Tage, von deren gewaltiger Wirkung die Epigonen kaum mehr eine Ahnung haben!

Den Reigen des Scheidens eröffnete nach ihrem letzten Auftreten in Spohr's »Faust« die Sängerin Klara Vespermann, geborene Metzger, im Anfange des Jahres 1827, damit eine nur 11jährige ruhmvolle Künstlerlaufbahn im kaum erreichten 28. Lebensjahre schliessend. Ihr folgte etwa um 1831 der Tenorist Wepper in der Blüthe der Jugend und zu den schönsten Hoffnungen berechtigend. Hierauf traf das Todesloos Löhle, der durch den Silberklang seiner Stimme und seine unübertreffliche Gesangskunst völlig das Lächerliche seiner äusseren Erscheinung vergessen zu machen wusste. Auch der grössten dramatischen Sängerin, welche die Münchener Bühne jemals besass, Nannette Schechner, war für ihre einzigen Triumphe nur eine kurze Spanne Zeit gegönnt, indem sie um die Mitte der Dreissiger Jahre aus ihrer künstlerischen Wirksamkeit und in den Vorjahren aus dem Leben schied. Der unvergessliche Bayer, ein äusserst wohllautender tiefer Tenor von durch und durch chevaleresker Erscheinung, dessen vielseitiges Talent ebenso wohl im ernsten wie im heiteren Genre zu glänzen wusste, nahm von der Bühne Abschied 1842 mit einem Auftreten in »Catharina Cornaro«, während die wie ein klingendes Erz gegossene treffliche Bassstimme Pellegrini's dem Zahne der Zeit ohne Jahre länger zu widerstehen vermochte; beide aber auch in den besten Mannesjahren — wenn wir nicht irren Anfangs der Sechziger — aus dem Leben schieden. Als der letzte Ueberlebende dieses Künstlerchors, gleichsam das noch einzige Wahrzeichen einer schönen Vergangenheit, freilich auch schon seit mehr als vierzig Jahren dem öffentlichen Wirken entzogen, war uns einzig noch Katharina Sigl-Vespermann geblieben. Ihre über mehr als zwei Jahrzehnte sich erstreckenden eminenten Leistungen auf dem Gebiete der Bühnen- und Concertmusik mögen bei dem Anlasse ihres vor wenigen Wochen erfolgten Abtretens von der Bühne des Lebens einen kurzen Rückblick auf ihren Lebensgang rechtfertigen.

Katharina Sigl ist 1802 in Passau und zwar in der Innstadt daselbst als eines der musikalisch angelegten Kinder einer dortigen Bürgerfamilie geboren.*) Ihrem älteren Bruder Ignaz Sigl, später als Cellist eines der tüchtigsten Mitglieder der Münchener Hoforchesters, begegnen wir als 9jährigen Knaben mit seiner ältesten 12 Jahre alten Schwester Anna Sigl als Violinistin um 1800 concertirend in Frankfurt a/M., worauf sie bei 1810 einen grossen Theil von Europa bereisten, namentlich auch in Prag, Rom, Neapel Concerte gaben und überall reichen Beifall ernteten.

Ueber unsere Katharina, von welcher, als einem siebenjährigen (!) Wunderkinde, welcher Alter sie stets nach Art der Wunderkinder mehrere Jahre lang behauptete, der uns bekannten musikalischen Berichte zum erstenmale im Jahre 1816 sprechen, melden sie uns, dass sie mit ihrem Bruder Ignaz in Berlin mehrere Concerte gab. Sie sang hiebei Arien aus Zingarelli's »Romeo und Julie«, von Portogallo und kleine Duette mit dem Sänger Stümer, welche Leistungen nicht ohne Gunst und von besonderer Zartheit gewesen sein sollen. Noch im Herbste desselben Jahres producirte sich die Familie Sigl in Breslau. Katharina sang die Cavatina: *Ombra adorata* und wurde sehr beklatscht, gleichwohl äusserte ein bestrenger allerdings keine glänzende Divinationsgabe bekundender Kritiker, dass aus ihr schwerlich eine gute Sängerin werden würde. Unbeirrt durch diese ungünstige Prognosticon setzte sie nicht nur ihre Reisen, concert auch ihre Studien eifrigst fort. Im Jahre 1818 trat sie mit ihrem jüngeren Bruder Eduard, der ursprünglich ebenfalls Cellist, dieses Instrument Anfangs der Dreissiger Jahre mit bestem Erfolg mit dem Fache eines Bass-Buffo vertauschte und als solcher wie als Regisseur bis auf die jüngste Zeit an der Münchener Oper thätig ist, in andern Concerten zu Amsterdam, Berlin, Weimar u. s. w. auf.

---

*) Hiernach ist die Angabe mehrerer Blätter zu berichtigen, welche München als ihren Geburtsort bezeichneten. D. V.

Im Jahre 1828 an der k. italienischen Oper in München engagirt, sang Kathinka Sigl unter anderem die Amenaide in »Tancred«, ging aber bereits im folgenden Jahre hauptsächlich als Coloratursängerin zur Münchener deutschen Oper über. In dieser Eigenschaft wirkte sie nun, und zwar mit steigendem Erfolge in vielen Opern neben Klara Vespermann, so im »Wasserträger«, in der »Zauberflöte«, alle Rollen. Die »Königin der Nacht« in der zweitgenannten Oper sang sie einige im neunzehnten Jahre. Von 1830 erblicken wir sie auf der Höhe ihres Ruhmes: ihre seltene Bravour, reine Intonation und treffliche Methode, ihr bedeutender Stimmumfang, ihre glockenreine Höhe, ihr graziöses Spiel erzielten in den damals modernen italienischen Opern von Rossini, im »Sargin« von Paer, als »Constanze« in der »Entführung«, als »Mme Blanc« in »Sofonisbe«, als »Ninetta« in der »diebischen Elster«, als »Aennchen« im »Freischütz« stets ausserordentlichen Beifall und sicherten ihr bei jedem Auftreten den glänzendsten Erfolg. Unbedenklich konnte sie deshalb auch im Jahre 1833 unmittelbar nach Henriette Sontag in Wien in mehreren Rollen derselben auftreten. Das Jahr 1834 brachte ihr die Ernennung zur k. bayerischen Kammersängerin. Aber auch das heitere Genre bereicherte durch ihr Auftreten in »Doctor und Apotheker«, den »Sieben Mädchen in Uniform«, den »Wienern in Berlin« ihr bereits sehr umfangreiches Repertoire.

Am 25. März 1837 starb ihre berühmte Rivalin Klara Metzger, damals verheirathet an den in München auch jetzt noch in gutem Andenken stehenden trefflichen Schauspieler Vespermann. Gegen Ende dieses Jahres trat derselbe in zweite Ehe mit unserer Katharina, von da an Sigl-Vespermann, welches Bündniss kinderlos blieb und im Jahre 1837 durch den Tod Vespermanns an der Cholera, die unsre Sängerin zuvor seiner Gattin glücklich überstanden hatte, gelöst wurde.

Ihre brillantesten Partien in der Zeit von 1827 bis 1838 waren: Palmide in dem »Kreuzritter« von Meyerbeer, Jolla in der »Vestalin«, welche sie während der Anwesenheit Spontini's in München unter dessen eigener Leitung sang, die »Schöne Müllerin« von Paisiello, »Euryanthe« von C. M. von Weber, Elvira in der »Stummen von Portici«, als welche sie stets das ganze Publikum zum Entzücken hinriss, und Malcolm in Chelard's »Macbeth«, in welch letzter Oper sie in der Regel gleichzeitig auch die Partie der ersten Hexe darstellte.

War schon bei der eigenthümlichen Natur ihres Organs, eines Soprano acutissimo, der vom tiefen a bis zum dreigestrichenen f mehr als drittehalb Octaven umfasste, sowie bei ihrer, wenn auch zähen, doch nicht sehr kräftigen Constitution eine lange Dauer ihrer Leistungsfähigkeit nicht zu erwarten, so wurde dieselbe ausser dem bereits erwähnten Cholera-Anfalle auch noch durch wiederholte nicht minder bedenkliche Krankheiten zum grossen Bedauern des Publikums wie der Hoftheater-Intendanz, die sie stets wegen ihrer Treffsicherheit und Vielseitigkeit als eine Hauptstütze des Opern-Repertoirs betrachtete, mehrmals unterbrochen. Im Jahre 1839 sah sie sich durch ihre Gesundheitsverhältnisse zu einjährigem Schweigen verurtheilt, worauf sie zuerst im »Concert am Hofe« von Auber wieder auftrat, aber alsbald — im Mai 1839, kaum 30 Jahre alt, jedoch schon 13 Jahre in der Oeffentlichkeit thätig — von der Bühne Abschied nahm und im März 1834 für immer quiescirt wurde.

Von da an erfreute sie noch mehrere Jahre lang in den Concerten von München, Augsburg und andern bayerischen Städten durch Coloratur- und Bravour-Leistungen und schliesslich durch den reizendsten Vortrag von kleineren Gesängen die ihrer Kunst und den bezaubernden Resten ihrer Stimme stets gerne lauschende Zuhörerschaft, bis sie etwa um 1841 ihren bedeutenden Mund schloss.

Konnte ihr aber auch die Kunst, der sie ihr Leben gewidmet hatte, keine Kränze mehr bieten, so blieb doch sie ihr — hierdurch als wahre Künstlerin sich erweisend — mit dem regsten Interesse und mit unveränderlicher Liebe treu bis an ihr Lebensende. Innerhalb der nahezu 35 Jahre ihrer Zurückgezogenheit vom öffentlichen Auftreten verfolgte sie unablässig mit der lebendigsten Theilnahme alle musikalischen Vorgänge auf der Bühne und im Concertsaale; wenn es ihre Gesundheit nur irgend gestattete, fehlte sie bei keiner interessanten Aufführung und wendete sowohl den Darstellenden wie den vorgeführten älteren, neueren wie neuesten Werken die gespannteste Aufmerksamkeit zu. Die älteren Besucher der hiesigen Akademie-Concerte werden sich noch recht wohl erinnern, wie König Ludwig I., von gleichem Interesse beseelt, bei seinen Rundgängen während der Pausen die freundliche Madame Sigl-Vespermann an ihrem altgewohnten Platze regelmässig zu finden und mit ihr einige heitere Worte zu wechseln wusste.

Im Uebrigen lebte sie still und zurückgezogen, sich ganz dem Verkehre und den Interessen ihrer Verwandten widmend, die an ihr stets die aufopferndste und treueste Beratherin und Helferin fanden.

Im vergangenen Frühjahre erkrankte sie ernstlich; insbesondere von heftigen asthmatischen Leiden gefoltert, vermochte ihre Natur der nahenden Auflösung doch noch unerwartet lange Widerstand zu leisten, bis endlich der Tod in den Abendstunden des 25. Juli d. J. ihren Leiden ein Ziel setzte.

Eine aussergewöhnliche Theilnahme des Münchener Publikums gab sich bei ihrer Beerdigung kund: ausser einer Anzahl ihrer ehemaligen Collegen und Kunstgenossen, von denen übrigens viele der Theaterferien wegen von München abwesend waren, folgten Männer aus allen Ständen ihrem Sarge. Ein stimmungsvoller Grabgesang von G. Stanz mit Posaunen-Begleitung, vorgetragen von dem Chorpersonale des k. Theaters am Gärtnerplatze, erfüllte mit melodischen Trauerklängen das weite Leichenfeld, als die schwarze Scholle die sterbliche Hülle der geschiedenen Sängerin für immer den Blicken entzog.

Katharina Sigl-Vespermann war mittlerer Grösse, fein und zierlich gebaut, von einnehmenden, wenn auch nicht gerade hübschen Gesichtszügen, doch mit einem geistreichen Auge und ungemein lebendigem Mienenspiele ausgestattet. Ihre Domäne auf der Bühne war das decente, Graziöse, Elegante, Liebliche und Muntere, wobei es ihr jedoch an rechter Stelle durchaus nicht an Noblesse, Leidenschaft und Feuer gebrach.

Im Leben war sie stets höchst anspruchslos, heiter, sehr gutmüthig und freundlich gegen Jedermann; mit derselben liebenswürdigen natürlichen Miene, mit demselben dankbaren Lächeln, mit dem sie für die ihr während ihrer Künstler-Laufbahn so zahllos gespendeten Hervorrufe dem Publikum dankte, erwiderte sie jeden Gruss der ihr in München täglich begegnenden vielen Freunde und Bekannten. Und dass ihr sowie den Annalen der Münchener Kunst ihr ein ehrendes Andenken bewahrt werden, darf als gewiss angenommen werden, wenn auch an ihr das Wort des Dichters:

»Dem Mimen flicht die Nachwelt keine Kränze«

gleichwohl bereits sich erfüllt hat.

München. *L. v. St.*

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur Friedrich Chrysander

Leipzig, 3. October 1877. Nr. 40. XII. Jahrgang.

Inhalt: Friedrich Silcher (Schluss.) — Die Concerte von J. S. Bach. — Anzeigen und Beurtheilungen (H. Schulz-Beuthen, Op. 10 Fünf Clavierstücke. Op. 20 Vier Clavierstücke. Op. 12 Drei Clavierstücke [Schluss.] Die Kunst des Gesanges. Vollständige theoretisch-praktische Gesangschule von Ferdinand Sieber [Schluss.] Compositionen von Fr. Wilh. Jähns. Sammlungen.) — Druckfehlerberichtigung. — Anzeiger.

Friedrich Silcher.

(Schluss.)

Zuletzt nun die von Silcher **componirten Volksweisen**. Hier liegt seine eigentliche Bedeutung, sein grösstes Verdienst. Vor ihm Anderen noch haben wir ächte Volkslied-Perlen zu verdanken, aber Niemand ist, weder vor noch nach ihm, der sich in Productivität und Erfolg mit ihm zu messen vermöchte. Man könnte ihn das personificirte Volkslied nennen. Seine Thätigkeit fiel allerdings in eine der Verbreitung der Lieder günstige, überhaupt für das Volkslied empfängliche Zeit, aber nur innerer Werth konnte den Weisen dauernden Erfolg sichern. Dass daneben das volksthümliche harmonische Gewand ihrer Verbreitung sehr zu Hülfe kam, darf nicht bezweifelt werden, aber das war ja wiederum ihres Verfassers Verdienst. Wir wurden uns nur wiederholen, wollten wir hier sagen, dass und wie Silcher auf diesem Weg kommen musste. Sein ganzes Wesen spiegelt sich in den Weisen wieder: sie sind liebenswürdig, gemüthlich deutsch — schwäbisch-deutsch oder deutsch-schwäbisch könnte man auch sagen — innerlich edel, niemals trivial, die Modulation ist stets klar und geht nie sprungweis über das Nächstliegende hinaus — Alles entspricht dem innersten Wesen des Volksliedes. Von ganz besonderm Reiz ist die Melodik; ursprünglich naiv offenbart sich in ihr so recht das bedeutende Talent Silcher's. Der Zauber der Melodie ist es hauptsächlich, der ihm so ausserordentliche Erfolge errungen hat. Silberklaren Bächen gleich fliessen die Melodien sanft und ruhig dahin, kein geschraubter Gang, kein unbequemes Intervall tritt störend auf. Sie alle charakterisirt Innigkeit und Milde, die jedoch niemals wimmernd oder weichlich wird. Der kräftige, derbe Ton stand Silcher weniger zu Gebote, dagegen finden wir den neckischen mit Glück angeschlagen, wie z. B. »Maidle, lass dir was verzähle«. Kurz wir haben im wahren Sinne des Worts schöne und acht deutsche Volksweisen vor uns, überaus reizende kleine Tongebilde, die zu Veredlung des Geschmacks direct wie indirect nicht wenig beigetragen haben. Lieder, die Tausende und Abertausende erfreuten und ferner erfreuen werden. Silcher genügt immer auch der Forderung, dass die Weise sich dem Text genau anschliessen, die Stimmung desselben treu wiedergeben und mit ihm zusammen ein einheitliches Ganzes ausmachen soll. In dieser innigen Verschmelzung von Wort und Weise beruht ja eben das Wesen des Volksliedes. Im Ganzen war er glücklich in der Textauswahl. So hielt er sich auch gern an Volkstexte. Sehen ausnahmsweise das Wort minder weniger volksthümliches Element in sich zu tragen — der lauschende Weise nahm

es unter ihre Flügel und so kam es glücklich mit durch. Die Verbreitung der Lieder Silcher's ist in der That eine ausserordentliche. In ihrer deutschen Heimath erklingen sie auf der Gasse, in Wald und Feld, in Schule und Haus, in Vereinen, in Concerten, im feinsten Salon und in der ärmsten Hütte, aber auch über diese Grenzen, über ganz Europa hinaus, in den fernsten Welttheilen, überall, wo der Deutsche sich aufhält oder ansiedelt — und wo geschähe das nicht! — wo er reist und geht und steht, da ist Silcher sein treuer Begleiter, da singt er: »Ich weiss nicht, was soll es bedeuten« oder »Aennchen von Tharau ist, die mir gefällt« oder »Morgen muss ich weg von hier« u. s. w. Auf den Schöpfer solcher Klänge können wir mit Recht stolz sein.

Die am weitesten verbreiteten Lieder sind:

Ich weiss nicht, was soll es bedeuten. (Heine.)
Aennchen von Tharau ist, die mir gefällt. (Simon Dach.)
Morgen muss ich weg von hier.
Zu Strassburg auf der Schanz.
Ade, es muss geschieden sein. (E. M. Arndt.)
Es geht bei gedämpfter Trommel Klang. (Nach Andersen v. Chamisso.)
Morgen müssen wir verreisen. (H. v. Fallersleben.)
Kein schön'rer Tod ist in der Welt. (Aus einem alten Schlachtliede.)
Nichts kann auf Erden verglichen werden.
E bissele Lieb und e bissele Treu.
Mei Mutter mag mi net.
Ach erb. ich armes Klosterfräulein. (Just. Kerner.)
Als die Preussen marschirten vor Prag.
Wer will unter die Soldaten. (Güll.)
O Maidle, du bist mein Morgenstern.
Maidle, lass dir was verzähle.
Ach du klar blauer Himmel. (Rob. Reinick.)
Draussen ist Alles so prächtig. (Fr. Richter.)

Nach ihnen wären zu nennen:

Juchhei, Blümelein! (E. M. Arndt.)
Herzerl, was kränkt dich so sehr.
Die Schwalbe ziehet fort. (Fr. Richter.)
Mei Maidle hot a G'sichtle. (Franz v. Kobell.)
Nun leb wohl, du kleine Gasse.
Wie hab i doch so gern die Zeit. (Franz v. Kobell.)
Komm mit mir ins Thäle.
Es zog ein Jäger wohlgemuth.
Ich ging einmal spazieren.
Ach, wenn's nur der König auch wüsst. (Ed. Mörike.)
Der schöne Schäfer zog so nah. (Uhland.)

Es fliegt manch Vöglein in das Nest. (Em. Geibel.)
Am Neckar, am Neckar, da lacht a Jedes gern. (Fr. Richter.)
Tra ri ro, der Sommer der ist do.
Zu Augsburg steht ein hohes Haus.
Mir ist's zu wohl ergangen.
O wie herbe ist das Scheiden.

Und zuletzt

Ich habe den Frühling gesehen. (Magelone von W. Dönniges.)
Komm, o Tod, und lass mich Armen.
Mag auch heiss das Scheiden brennen. (Em. Geibel.)
Steh ich im Feld. (Hebel.)
Nicht aus Palast eingeschlummert. (Tieck.)
Der süsse Schlaf, der sonst stillt Alles wohl. (Aus »Stimmen der Völker« von Herder.)
Weh, dass wir scheiden müssen.
Ach, wie ist's möglich dann.

Damit wären alle in der Sammlung befindlichen Weisen Silcher's angeführt. Wahrlich eine stattliche Reihe, wie wir sie von Keinem sonst aufzuweisen haben. Dass die meisten genannten am wenigsten verbreitet sind — abgesehen von der engeren Heimath Silcher's — mag darin seinen Grund haben, dass die melodische Seite an ihnen nicht hervorstechend ist und sie auch durch nichts Anderes von besonders zu interessiren vermögen. Im zweiten Heft der »Stimmen der Völker« finden sich noch zwei treffliche Weisen von unserm Meister, nämlich

Da drunten im tiefen Thale — und
Rabensaare und Salzwebältchen — (nach einem schwäbischen Volksliede von Albert Werfer.)

deren ersten besonders anziehend. In Schwaben selbst mag noch manch andere Weise von ihm verbreitet sein, so wird z. B. genannt das aus seiner Ludwigsburger Zeit stammende Grablied

Wenn ich einst das Ziel errungen habe.

In Liederbüchern findet sich auch wohl aber als Barbarossa als Volkslied aufgeführt. Die Weise ist allerdings charakteristisch, aber nicht eigentlich volksthümlich gestaltet, das wohl eben so die Modulation im drittletzten Takt, die verhindern wird, dass das Lied ins Volk dringt.

Dass Silcher auch im Kirchenliede, dem Choral, glücklich producirte, davon liefert uns das Choralbuch für die evangelische Kirche in Württemberg den Beweis. Es enthält von ihm 6 Choräle und ein für 3 oder 4 bestimmtes geistliches Lied

Weil ich Jesu Schäflein bin.

Die Choräle sind:

Urquell aller Seligkeiten.
Mein Gott, zu dem ich weinend flehe.
Am Tag des Herrn, da sollst mir heilig sein.
Preis dem Todesüberwinder.
Womit soll ich dich wohl loben.
Mit welcher Zunge, welchem Herzen.

Sie sind ernst und würdig gehalten und die Kirche thut wohl daran, ihren Liederkreis durch sie zu bereichern. Den hervorragenden Platz, der ihnen eingeräumt ist, verdienen sie vollkommen.

Durch seine herrlichen Lieder hat sich der meisterliche Sänger ein unvergängliches Denkmal im Herzen des deutschen Volks gesetzt, das ihn in Liebe und Dankbarkeit immerfort hochhalten und verehren wird. Ein äusserer Ausfluss dieses Dankes, dieser Liebe zu ihm ist das Monument, das ihm die Tübinger akademische Liedertafel im Verein mit den schwäbischen Sängern im Hain hinter dem Universitätsgebäude in Tübingen setzte und das am 7. Mai 1874 enthüllt ward. »Schlicht wie der ganze Mann es gewesen, ist auch sein Denkmal, das auf der Vorderseite in Form eines Medaillons die Züge Silcher's in Marmor zeigt.« Auf demselben stehen die Worte

Die alten goldenen Lieder,
Die Klänge aus Volkes Mund,
Du hast sie gefasst in Töne
Und gabst sie der Jugend kund.
Dass neu ein Singen und Klingen
In Berg und Thal erwacht!
Drum sei in Ehren und Treuen
Des Meisters der Töne gedacht!

Göttingen. *E. Hille.*

Die Concerte von J. S. Bach.

Man kann es als einen Ausnahmefall bezeichnen, wenn ein Concert-Programm durch ein Bach'sches Concert geschmückt wird, und wenn dieses geschieht, so kann man mit Bestimmtheit darauf rechnen, dass es ein Concert für zwei oder drei Claviere ist. Es erscheint darum die Frage gerechtfertigt, ob letztere in Fassung und Durchführung die übrigen Concerte in einer Weise übertreffen, dass nur jene gewählt, diese vernachlässigt werden, oder ob irgend ein anderer Grund vorliegt, der hindernd entgegen tritt. Man kann wohl mit Recht behaupten, dass kein einziges Concert aus der reichen Sammlung verdient, bei Seite geschoben zu werden; bei einigen mögen Schwierigkeiten auftauchen: nicht mehr gebräuchliche Instrumente, für die Jetztzeit zu hoch geschriebene Blechinstrumente, es verbleibt aber doch eine stattliche Anzahl von Concerten für ein Clavier, für Streich- und Holzblasinstrumente, die ebenso werthvoll, wie die oben angeführten, dennoch nicht zur Aufführung gelangen. Nicht technische Schwierigkeiten sind die Veranlassung, dass das die Bach'sche Musik verehrende Publikum sich diesen Concerten gegenüber passiv verhält, denn die Meister dieses Jahrhunderts erlangten einen höheren Grad der Fertigkeit; ich suche den Grund darin, dass die defecten Stellen Manchen abgeschreckt haben mögen. Bach benutzte ausser dem Orchester ein Cembalo zur Begleitung der Solo-Instrumente. Nun scheint ihm der Gedanke nahe gelegt zu haben, das begleitende Cembalo obligat zu behandeln, und so mögen die Concerte für zwei und drei Claviere entstanden sein, die nun mit der Orchesterbegleitung ein abgerundetes Ganzes bilden und keines Zusatzes bedürfen. Nicht so verhält es sich mit den übrigen Concerten; für diese muss eine Cembalo- (Generalbass-) Stimme reconstruirt werden, damit die defecten Stellen Ausfüllung erhalten. Die Gesangwerke Bach's zeigen dieselbe Erscheinung, theilweise in grösseren Dimensionen. Ganze Arien sind vorhanden, denen nur der Continuo beigefügt ist; dann liegt der Gedanke nahe, die Motive der Arie selbst für das Accompagnement zu benutzen; es handelt sich hier um Neuschaffung eines ganzen Satzes. Für die Concerte gestaltet sich der Zusatz bedeutend einfacher, die auszufüllenden Stellen nehmen nur den Raum einiger Takte ein; ein vollständig neuer Satz braucht nicht erfunden zu werden, weil eine melodieführende Oberstimme immer vorhanden ist, so bedarf es nur der Vervollständigung der Harmonie.

Was die Wahl der Instrumente betrifft, welchen diese Zusätze auszuführen hat: Bach bezeichnet das Cembalo, so werden wir wohl gezwungen sein, das Clavier benutzen zu müssen. Die Generalbassstimme nur an den Stellen auftreten zu lassen, wo sie zur Ausfüllung nothwendig ist, halte ich nicht für rathsam; der Cembaloklang darf nicht erst eintreten, wenn die übrigen Orchesterinstrumente schweigen, er muss schon früher, wenn auch durch das Orchester gedeckt, dagewesen sein; ich möchte es als Regel aufstellen, dass die Füllstimme wäh-

rend des ganzen Satzes erklingen muss, immer als Orchester-Instrument gedacht, umgekehrt hervortretend die Klangmasse im Ganzen verstärkend. Wie Bach jedoch in seinen Gesangwerken die Orgel ganze Arien pausiren lässt, so halte ich es unter Umständen gerechtfertigt, aus der Regel abzuweichen und auch das Cembalo während eines ganzen Satzes schweigen zu lassen. Namentlich werden manche langsame Sätze ohne Cembalo zu-mächtiger klingen, z. B. das Mittelsatz des Violin-Concerts in E-dur; das Orchester enthält alles harmonisch Nothwendige, die Hinzufügung des Cembalo würde ohne schaden sie nützen; bereits in den ersten 4 Takten würden die Geigen Abbruch erleiden, da sie des hoch liegenden Continuo wegen, überschritten werden müssten.

In den Concerten für Streich- und Blasinstrumente kommt dem Bearbeiter der Generalbassstimme es Gute, dass er mit einer neuen Klangfarbe dem Gegebenen zutritt, wohingegen bei den Concerten für ein Clavier Gleichartiges zu Gleichartigem sich gesellt; dabei die grösste Vorsicht nothwendig ist, damit das Principal-Clavier in der Klangwirkung nicht geschädigt werde.

Vor Allem möchte ich die Aufmerksamkeit auf solche Concerte hinlenken, die von Bach im Original in zwei verschiedenen Fassungen vorliegen, z. B. das Dmoll-Concert für zwei Geigen und das Cmoll Concert für zwei Claviere. Die Generalbassstimme ersteren Concertes aus letzterem, dem fertig vorliegenden, zu entnehmen, hiesse gewiss im Sinne Bach's arbeiten.

Die Zeit wird hoffentlich nicht fern sein, wo auch diese Werke unseres Meisters der Vergessenheit werden entrissen werden; dem Theile werden wir um vieles näher gerückt sein, sobald Generalbassstimmen existiren, mit deren Hülfe es möglich sein wird, die Concerte in Originalgestalt auszuführen.
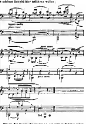
Paul Graf Waldersee.

Anzeigen und Beurtheilungen.

B. Scholz-Beuthen, Op. 16. Fünf Clavierstücke in Sonatenform.
—— Op. 66. **Vier Clavierstücke** im heroischen Styl.
—— Op. 23. **Drei Clavierstücke.** Cyklus in Sonatenform. Comp. 1871.
Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

(Schluss.)

Op. 23. Drei Clavierstücke. Cyklus in Sonatenform. Vorliegende Tondichtungen sind in ihrem Verein gewissermaassen wie ein einziges, durch ungetrübte Lebensfreudigkeit belebtes Idyll anzusehen. Es strömt uns hier der frische Born gesunder ungeschminkter Empfindung entgegen, wie er aus den Tiefen eines reichen und vollen Gemüthes entspringen kann. Ueberquellende Lebenslust in ihren verschiedenen Aeusserungen spricht sich in diesen drei Stücken mit überzeugender Wahrheit aus, und jede der Nummern ruft so uns ein blühend poetisches Bild in seiner Art wach. No. 1 schildert uns die Eindrücke wohligen Ergehens in erquickender Waldesfrische, eines innerlich freudigen Erstaunens ob des Jubel der lebendigen Natur. Das humoristische [streng fugirte] Mittelsatz führt uns einer derb gemüthlichen Dorfscene entgegen. An die nun folgende Reprise des ersten Theiles knüpft der die erste Stimmung zu lautem Jubel steigernde Schlusssatz an. No. 2. Friedlich stilles Glück — seelenvolles Aussprechen tiefster Herzensregungen. In bescheidenen Rahmen gefasst, ergreift sich dieses Stimmungsgemälde durch wunderbare Schönheit in jedem seiner einzelnen Züge. Anmuthend ist die feine Struktur der Stimmführung sehr bemerkenswerth bei aller Einfachheit der Mittel ist die Kunst in der Arbeit nicht ausgeschlossen, wovon wir ein ebenso streng durchgeführtes als schönes Beispiel hier anführen wollen:



Wie in der Vortragsbezeichnung des letzten Stückes schon bemerkt ist, charakterisirt dasselbe Leichtigkeit und Grazie. Fesselnde Beweglichkeit, elastischer, wechselvoller Rhythmus und sanftbewegte Melodik; ebenso krystallheller Wohlklang der Harmonik und durchsichtiger Claviersatz sind die hervorzuhebenden Eigenschaften dieses lieblichen und reizvollen Tonstücks. Bei Anhörung desselben erinnerten wir uns unwillkürlich an die Eingangsworte von Schiller's herrlicher Dichtung »An den Frühling«:

Willkommen, schöner Jüngling!
Du Wonne der Natur!
Mit deinem Blumenkörbchen
Willkommen auf der Flur!

Wir hegen die feste Ueberzeugung, dass die besprochenen Werke immer mehr Freunde finden werden, und fühlen uns verpflichtet, und zwar auf Grund gewissenhaftester Prüfung, dieselben allen Freunden gehaltvoller, tief angelegter Musik aufs Wärmste zu empfehlen. *H. Forr.*

Die Kunst des Gesanges. Vollständige theoretisch-praktische **Gesangschule von Ferdinand Sieber,** Professor der Musik [in Berlin]. Offenbach a. M. bei Joh. André (1877.)
Op. 119. Erste Abtheilung. **Theoretische Principien.** 108 Seiten Fol. Pr. M 15.

(Schluss.)

Die Aneignung eines solchen Gesichtspunktes abseiten des Verfassers würde wesentlich geholfen haben, seine Lehren eindringlicher zu machen. Die Gesangsunarten, welche er vermeidet, sind ja unantastbar, allein derartigen Verirrung (durch

Sänger Publikum und Presse) gegenüber — führt er fort — wird es für denjenigen Gesangskundigen, welcher selbst langjährigen praktischen Studien unter den grössten Meistern obgelegen, alle Regeln der Kunst wie Mancini sagt stufenweise und der Reihe nach durchgemacht und sich angeeignet, also auch die herrlichen Vorzüge und Wohlthaten einer trefflichen Schulung der Organe an sich erfahren hat, eine heilige Pflicht, wieder und immer wieder auf die Nothwendigkeit aller und gediegener künstlerischer Ausbildung hinzuweisen und alles geeignete Material herbei zu schaffen, was den strebsamen Kunstjünger zu solcher Gesangstüchtigkeit führen und befähigen kann. Darum sind wir in dem vorliegenden Werke wie in unsern früheren Arbeiten unablässig bemüht gewesen, in erster Reihe *die goldenen Lehren* und *Traditionen der alten italienischen Meister* treu zu bewahren, die Vergessenheit zu schützen und für unsere an Gesangskünstlern *so arme Zeit* nutzbar zu machen. Bekanntlich gingen aus jener berühmten Schule[*] Hunderte der gefeiertsten Sänger und Sängerinnen hervor, welche ihren Weltruf nicht nur der Kraft und Schönheit ihrer Stimmen, sondern vor allem der allseitigen und vollendeten Ausbildung derselben zu danken hatten und es gewiss auch an Grösse des dramatischen Vortrages und Wärme des Ausdrucks mit jeder Bühnengrösse unserer Tage reichlich aufnehmen konnten.« Wer wollte diesen Worten nicht beistimmen? Aber eben weil es zweifellos gewiss ist, dass die alten Kunstsänger den heutigen Naturalisten auch in dem, was man dramatischen Ausdruck nennt, *nicht* nur gleich, sondern wesentlich überlegen waren, soweit es sich überall noch um einen musikalischen Ausdruck handelt, so werden wir immer wieder auf die Werke hingewiesen, in deren Vortrage jene berühmten Sänger excellirten. Was ist denn nicht diese Musik, der sie zunächst ihre Erfolge verdankten? Passte denn nicht die eine Kunst genau zu der anderen, sowie heute ebenfalls Unkunst der Gesanges und Afterkunst der Composition zu einander passen?

Einen Beweis grosser Besonnenheit giebt der Herr Verfasser in dem, was er über das Verhältniss der Gesangskunst zur Naturwissenschaft sagt. Bekanntlich gehört auch die Gesanglehre zu denjenigen Dingen, welche durch einige neuere Entdeckungen oder Theorien der Physiker auf eine sichere Grundlage gestellt werden sollen — auf die Gefahr hin, sie damit von ihrem einzig natürlichen Fundamente abzuziehen. Diese Vermischung der Physischen mit dem Musikalischen ist ein grosser Unfug, der gegenwärtig auf mehreren Gebieten ausgeübt wird, unvermeidlich auf dem der allgemeinen Tonlehre. Die Uebergriffe, welche hier stattfinden, gehen aber nicht erst von ungeschickten Nachahmern aus, sondern rühren in der Hauptsache bereits von den Tonangebern her; von Helmholtz und Anderen sind deshalb auch um so mehr zu rectificiren. Der Verfasser gesteht, es sei ihm immer klarer geworden, dass alle jene oft diametral entgegen gesetzten Ansichten, Gebilde und Behauptungen der Anthropophoniker nur zum Theil der grössten Vorsicht benutzt und für den Gesangunterricht ausgebeutet, aber niemals — wie mehrfach versucht wurde — die Grundpfeiler neuer Stimmbildungsmethoden werden können. Wenn es das unleugbare Verdienst neuerer Physiologen bleibt, die Gymnastik der Kehlkopfmuskeln, die Bildung der Sprachlaute oder die verschiedenen Respirationstypen systematisch dargestellt zu haben, so hat auf der anderen Seite wieder die Vermischung aller von den Stimmorganen überhaupt hervorzubringender Klänge mit den Tonbildungsarten, welche als edle und ästhetische allein Aufnahme in den Gesang finden dürfen, eine ganz heillose Verwirrung in die Gesanglehre gebracht. Die alten italienischen Meister, die grössten Kenner der Leistungsfähigkeit der menschlichen Stimme, kannten nur die beiden Register der Brust- und Kopfstimme, während die moderne Physiologie uns mit fünf, sechs und noch mehr Registern regalirt, von denen der gebildete Sänger niemals Notiz nehmen wird, weil er eben weiss, dass nicht eine jede mögliche Tonerzeugungsweise deshalb auch eine erlaubte und kunstgerechte wird. ... In der Kunst eine solche, von allen Schlacken freie, künstlerische Tonbildung und eine vollkommene Beherrschung der Athems zu lehren, den Schüler überhaupt in alle Feinheiten der Gesanges einzuführen, bleiben die alten Italiener noch immer die kaum erreichbaren Vorbilder für jeden strebsamen Gesanglehrer. Sie theilten die reichen Schätze ihres Wissens und ihrer Erfahrung während einer sechsjährigen Studienzeit ihren eifrigen Schülern mit und erschien sie in allen höchsten Anforderungen der Kunst so geschickt, dass aus den Jüngern wieder bedeutende Meister entstanden. Wir haben also durchaus nicht nöthig, uns nach einer neuen Methode umzusehen, deren Werth meist sehr zweifelhaft erscheint, sondern brauchen nur an der Quelle zu schöpfen, welcher so viele Sänger allerersten Ranges in ununterbrochener *Folge* ihre Ausbildung verdanken, deren Namen für immer in der Kunstgeschichte fortleben werden.« Für diejenigen, welche ihre Ohren auf der rechten Stelle haben, ist solches deutlich genug; aber das Schlimme bleibt, dass die Erfinder neuer Gesangmethoden in der alten und wahren Kunst des Gesanges total unwissend, für die eigentlichen Feinheiten und Schönheiten unempfänglich sind. Wie kann man diesen beikommen? Nur durch gründlichste und deutlichste Darlegung der Sachverhalten, welcher dann nach und nach allgemein zur Einsicht gelangen und damit die kunstwidrigen Zweifler beseitigen wird.

Zur Erreichung eines solchen Zweckes genügt es eigentlich nicht, nur im Allgemeinen das Lob jener goldenen Sängerzeit zu singen; man müsste eingehender die Zeit zeigen, wie sie wirklich war, auch in ihren Schatten und Ausgeburten. Es waren doch nicht alle Sänger jener Zeit auch Meister in ihrem Fache; die Klagen über Stümperei vernehmen wir oft genug, so gewonnen Zeiten lag sogar selbst in Italien die Gefahr nahe, durch sogenannten dramatischen Vortrag den schönen Gesang umzubilden. Aber immer gewann die gute Schule bald wieder die Oberhand, eben weil ihre Grundlagen zu tief und zu sicher gelegt waren, als dass zeitweilige Abirrungen sie hätten verschieben können. Und dies ist es vornehmlich, was man stets auf's Neue unsern Zeitgenossen in's Gedächtniss rufen soll. Hierbei lässt sich dann auch der Werth derjenigen grossen Gesangwerke klar machen, welche namentlich von deutschen Meistern jener Zeit auf Grund der italienischen Schule geschrieben sind. Diese Musik Händel's, Mozart's, Bach's, Gluck's und Anderer ist es, welche wir als unsern sichersten Besitz ansehen, und alle Unterweisung sollte von der Tendenz geleitet sein, den Sänger zu einer vollkommenen Ausführung der in solchen Werken enthaltenen gesanglichen Leistungen zu befähigen.

Der Herr Verfasser versucht im ersten Buche »die aben bewährten Kunstregeln möglichst klar und deutlich darzustellen« und will hierbei »auf Originalität und Neuheit keinen Anspruch erheben«, was uns auch vollständig einleuchtet und wobei wir nur des Erinnerung an wunderbaren Besitz, dass die Titelbezeichnung »theoretische Principien« deshalb unnöthig etwas zu weit greift. Den »Lehrgang der Unterrichts« im zweiten Buche unternimmt dagegen der Verfasser »selbständig vorzuschreiben und den Weg zu zeigen, den der Schüler einzuschlagen hat, um in den Besitz aller jener Geschicklichkeiten zu

*) Wir nennen hier unter zahlreichen anderen nur die Schulen des *Fedi* und des *Giuseppe Amadori* in Rom, des *Francesco Peli* in Modena, der *Angelo Gasparini* in Lucca, des *Ferdinando Brivio* in Mailand, der Meister *Nicolo Porpora*, *Francesco Feo*, *Domenico Egizio* und *Leonardo* in Neapel, der *Francesco Redi* in Florenz und des *Antonio Bernacchi* in Bologna, dessen Lieblingsschüler *Caselli* der Lehrer unseres (d. h. Herrn Prof. Sieber's) vortrefflichen Gesangmeisters *Johannes Miksch* in Dresden war.«

gelangen, welche die Kunst von ihm verlangt.« Auf diese eigentlichen Lehren hier einzugehen, würde natürlich zu weit führen; das muss von Denjenigen, welcher den Weg zu betreten beabsichtigt, in dem Buche selber nachgesehen werden, und es kann auch geschehen im guten Vertrauen auf die Vorzüglichkeit dieses Führers. Auch im Gesange geht es verschiedene Wege nach Rom, und wir sind grundsätzlich geneigt, dieselben gangbar zu erhalten, aber gute kundige Führer sollten auf allen diesen Wegen zu finden sein.

Wir beschliessen diese Anzeige mit Bemerkungen über einzelne Punkte. Man wird mehr oder weniger in allen Kapiteln des ersten Buches die bleibend guten Regeln klar und eindringlich ausgedrückt finden. Z. B. über das Pianosingen: »Unsere Methode gestattet im Anfange keinerlei Anstrengungen der Organe; alle Tonbildungsstudien sind im *piano* vorzunehmen. Treu den Grundsätzen der alten italienischen Meister halten wir in erster Linie auf eine gehörige Kehlkopfgymnastik, auf Kräftigung der Action der Stimmbänder, welches man nur durch Pianostudien beikommen kann, während beim Starksingen die Hauptthätigkeit der Brust und dem Athem zufällt. *Es sind nicht die Lungen welche singen*, sagt Mancini in seinem berühmten Buche *Riflessioni pratiche sul canto figurato* (terza edizione, Milano 1777); diesen Spruch sollten unsere modernen Sänger beherzigen, dann würden sie nicht so oft genöthigt sein, in der Blüthe ihrer Jahre ihrer Laufbahn zu entsagen, weil sie mit ihrer Stimme schon zu Ende sind. Bei andauerndem Studium des *piano* werden aber nicht allein die Muskeln und Bänder wesentlich gekräftigt, sondern auch die häufigsten Klangfehler (welche oft allein durch das Bestreben den Ton sogleich recht stark zu geben, hervorgerufen werden) am leichtesten beseitigt — ausserdem aber die Ausgleichungsstudien trefflich vorbereitet, da das Grundprincip der Gleichmachung der Töne darin bestehen muss, die von Natur stärkeren Töne zu mässigen, um sie mit den schwächeren, die sich in jeder Stimme vorfinden, in Einklang zu bringen, und nicht umgekehrt die schwächeren Töne forciren zu wollen, um sie den stärkeren an Tonfülle gleich zu machen.« (S. 8.) Man sieht und wohlthätige Durchführung dieses Grundsatzes begegnet augenblicklich vielen Widerreden — nicht nur in dem tagtäglichen Schreien auf unsern Bühnen, sondern auch bei unserer besten und vorzüglichsten Musik in dem Chorsingen, welches alle Stadien der Stärke von *ppp* bis *fff* zu durchlaufen pflegt. Feinfühlige Dirigenten suchen ihren Chorgesang zwar nach Kräften zu temperiren, ernten aber wenig Dank und Erfolg damit. Wenn man bei den alten Werken die alten Instrumente beibehält, ist die Sache schon wesentlich leichter; aber wir leben nun einmal in einer Zeit des Ueberganges, der Gährung, der krankhaften Sucht zum Produciren — und selbst dann, wenn wir uns dieses alles als überwunden denken, was ja sicherlich einmal der Fall sein wird, bleibt immer noch die Frage übrig, wann und wieweit der zum Solosingen Ausgebildete sich am Chorgesange betheiligen darf. Unsere namhaften Gesanglehrer scheinen diesen Punkt bisher noch nicht ernstlich genug erwogen zu haben; er wird mit aber solches gewiss um so mehr, weil er eine Schwierigkeit betrifft, welche hauptsächlich erst in unserer Zeit entstanden ist. Die früheren wenig zahlreichen Chöre waren aus gebildeten Solisten zusammengesetzt, der Gegensatz zwischen Solosängern und jenen kunstlosen Massen, welche wir Chor nennen, ist eine Errungenschaft der letzten hundert Jahre, die sich aber erst in unserer Zeit zu einem wirklichen Kunstübel ausgebildet hat. Wir müssen hier nothwendig auf einen heilsamen Rückzug bedacht sein, und dabei fragt es sich nun, wie das Verhältniss zwischen den Solo- und Chorsängern hinsichtlich ihrer gesanglichen Schulung am besten zu ordnen sei. Hierüber sollten unsere Gesangautoritäten sich ernstlich vernehmen lassen.

In dem 7. Kapitel über »Behandlung der Sprache im Gesange« ist der Verfasser bestrebt, dem Vocale auch wie vor die ihm gebührende Hauptstelle zu wahren, wobei er sich über eine echt moderne Verirrung also ausläst: »Gewiss verdient die Articulation der Consonanten die eingehende Berücksichtigung, die wir ihr haben zu Theil werden lassen. Wenn aber ein moderner Theoretiker, im Gegensatze zu allen Meistern der Vergangenheit und Gegenwart, den Schwerpunkt der Gesangskunst im Consonantismus suchen und darin eine Verinnerung der Gesangskunst, ein Zeichen erblicken will, dass sie sich aus dem Groben herauszuarbeiten beginne, wenn man für Bildung der Consonanten umfassende Studien widme — so können wir dieser Ansicht nicht beipflichten. Die Gesangstheoretiker, welche (wie jener Autor zu versichern für nöthig hält) in der Regel nicht stark im Denken und Zergliedern waren', werden gewiss auch in Zukunft, so lange es noch eine Gesangskunst giebt, im Denken schwerlich solche Fortschritte machen, dass sie aufhören müssen, in der Cultur des sonantischen Elementes die Grundlage und Hauptbedingung erfolgreichen Studiums zu erblicken.« (S. 17.) Ohne Zweifel. Aber wie ist denn jener Theoretiker auf seinen sonderbaren Consonantismus verfallen? Nicht in müssigem Grübeln, sondern belehrt oder, wenn man will, verführt von der modernen Musik. Es ist nämlich eine unleugbare Thatsache, dass diese immer weniger auf den sprachlichen Wohlklang achtet und immer mehr dem Consonantismus in die Arme treibt. Bei dem einflussreichsten Componisten unserer Tage, bei Wagner, ist der Consonantismus sogar schon poetisches Gesetz geworden, indem er an die Stelle des Endreims der Stabreim getreten, d. h. der gleichlautende Vocal durch den gleichlautenden Consonanten ersetzt ist. Die Theorie sucht also nur nach, was die Praxis ihr vorgemacht hat; sie würde glauben hinter dem zeitlichen Fortschritte zurück zu bleiben, wenn sie bei der alten, nur so im »Groben« arbeitenden Lehrmethode beharren wollte. Giebt es wohl ein sprechenderes Beispiel aus dem Einflusse der Componisten auf die Theorien der Gesanglehrer? und ist es möglich, eindringenden Verkehrtheiten auf andere Weise wirksam beizukommen, als dadurch, dass man ihrer Quelle nachgeht? Von den vorhandenen Kunstwerken geht alles aus, Gutes und Böses; dieses muss der Gesanglehrer unverwandt im Auge, Blicken und ohne alle Zaghaftigkeit seine Meinung darüber sagen. Es wird garnicht verlangt, dass er hierbei ihren Vorzügen allseitig gerecht werde; er ist der Mann eines bestimmten Faches und hat somit das Recht, sie einseitig zu beurtheilen.

Die letzten Worte dieser Anzeige wollen wir demjenigen Abschnitte widmen, welcher von den verschiedenen »Stylen der Vocalmusik« handelt. Nach des Verfassers Ansicht bestehen drei Hauptfächer für den Gesang: Kirchen-, Opern- und Kammermusik. Hiernach können wir uns selbst denken, was weiter folgt. Bei der Kirchenmusik wird ein Unterschied statuirt zwischen katholischer und protestantischer, »insofern die erstere enger mit dem liturgischen Texte zusammen hängt, als die letztere, welche nicht wie die katholische einen integrirenden Theil des Gottesdienstes ausmacht.« (S. 41.) Wohin rechnet der Herr Verfasser denn die englische Kirche? doch wohl nicht zu der katholischen? Diese hat aber von jeher eine echt liturgische Musik gehabt so gut wie die katholische. Wir sind in unseren musikalischen Gesichtskreise noch gar zu beschränkt geworden und bilden die Theorien nach denjenigen Verhältnissen, die wir bei uns zu Hause erblicken. Der Deutsche sollte etwas weitsichtiger sein. Uebrigens bestreiten wir, dass des Verfassers Eintheilung auf unsere eigenen Zustände passt; es ist vielmehr nichts als eine Nachricherung, die er gewohnheitsmässig ohne viel Nachdenken von Andern angenommen hat und die den wirklichen Verhältnissen gegenüber

bereits vollständig veraltet ist. Eine »Camera« im alten Sinne existirt nicht mehr; also entfällt auch die Kammermusik. Vom häuslichen Singen abgesehen, welches in keine Rubrik zu bringen ist, bestimmen wir nur die drei Hauptgattungen: Kirchenmusik, Bühnenmusik und Concertmusik. Dies giebt eine klare, gerechte und völlig ausreichende Eintheilung, welche kein einzelnes Fach bedrückt oder bevorzugt. Bei der Eintheilung des Herrn Prof. Sieber dagegen wird die Oper ebenso ungerecht auf den Thron gehoben, wie das Oratorium in die dunkle Ecke gedrängt. Letzteres, das Oratorium, soll also gehören zu der »protestantischen Kirchenmusik«, aber schon die Thatsache, dass dasselbe im Bereiche der katholischen Kirche entstand und dort hundert Jahre lang fast ausschliesslich gepflegt wurde, sollte den Verfasser stutzig machen. Seine Definition lautet: »Unter Oratorium wird ein geistliches Drama verstanden, dessen Stoff und Inhalt meist der Bibel entlehnt ist. Die Vorgänge werden dabei — wie in der Oper — bestimmten Persönlichkeiten in den Mund gelegt, aber freilich nur durch Gesang, nicht durch Action zur Darstellung gebracht. Es enthält das Oratorium, wie das weltliche Drama, Recitative, die zum Theil den Gang der Handlung erklären, zum Theil auch lyrisch und dramatisch eingreifen, Arien, Duette, Terzette, Ensembles und einfache wie Doppelchöre« (S. 11). Eine sonderbare »Kirche«, die so etwas zu Stande bringt, muss es zu unternehmen, der Bühne nachgemachten Mischmasch! Die einschränkende Versicherung, dass die Darstellung hier »aber freilich nur durch Gesang, nicht durch Action« geschehe, nimmt sich wunderbar aus im Munde eines Gesanglehrers, der doch für seinen Beruf gewahrt sein sollte, gerade das zu verkleinern, worin der Triumph seiner Kunst sich zeigen kann. Aber so wenig wissen diejenigen, welche ihre Bestrebungen ernstlich auf den gediegenen Theil der Musik gerichtet haben, ihren eigenen Vortheil zu benutzen. Deshalb leidet eben das Beste Noth und die krankhaften Erscheinungen dauern fort. Das Oratorium ist der Mittelpunkt der Concertmusik, wie die Oper derjenige der Bühnenmusik; sobald dieses feststeht, wird sich Alles befriedigend ordnen, und die Gesangskunst wird nicht die letzte musikalische Disciplin sein, welche dabei gewinnt.

Chr.

Fr. Wilh. Jähns. **Sechs Gesänge** für vier Männerstimmen. Op. 46. Neue, vom Componisten umgearbeitete Ausgabe. Partitur und Stimmen. Pr. M. 2. 30.

—— **Nacht.** Gedicht von L. Tieck, ursprünglich für vier Männerstimmen componirt (als Nr. 1 in Op. 46) und eingerichtet für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Partitur und Stimmen. Pr. M. 0. 80.

—— **Vier Gesänge** für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Op. 40. Neue, vom Componisten umgearbeitete Ausgabe. Partitur und Stimmen. Pr. M. 1. 50.

—— **Triumph-Marsch** für das Pianoforte. Op. 46. Neue, durch eine vom Componisten hinzugefügte Coda vermehrte Ausgabe. Zu zwei Händen Pr. M. 1. 30, zu vier Händen: Arrangement vom Componisten. Preis M. 1. 30.

Berlin und Posen, Ed. Bote und G. Bock.

H. Des Verfassers Name hat einen guten Klang in der musikalischen Welt. Herr Jähns hat sich nicht nur durch Compositionen, besonders Lieder, vortheilhaft bekannt gemacht, sondern sich auch durch treffliche Arbeiten über C. M. v. Weber Verdienste erworben, was ihm nicht vergessen werden wird. Alles an ihm zeugt von solidem künstlerischen Können, Wirken und Streben, von Talent und Geschmack, und was uns von ihm auch zu Gesicht kommen mag, wir können uns vorweg annehmen, dass wir es mindestens mit etwas Beachtenswerthem zu thun haben. Für die vorliegenden Compositionen spricht ausserdem, dass sie mit Ausnahme der für gemischten Chor bearbeiteten ersten Lieder aus dem Heft für Männerchor (»Nacht«) in neuen Ausgaben erschienen sind, wenigstens kann dies zum Beweise dienen, dass Publikum und Verleger ihre Rechnung bei den Sachen gefunden haben. Dem Titel nach sind es vom Componisten umgearbeitete Ausgaben; dem Marsche ist von ihm eine Coda hinzugefügt. Die Lieder sind sangbar, melodiös und stimmungsvoll. Ihre Technik ist die der sogenannten guten alten Schule; auf unsere Finessen, verwickelte oder waghalsige Modulation lässt sich der Verfasser nicht ein, und das darf man ja wohl für ein Lob gelten lassen. Oder liegt heutiger Zeit kein Lob mehr darin, wenn man den natürlichen melodischen und harmonischen Fluss hervorhebt? Herr Jähns ist ein viel zu guter Kenner des menschlichen Stimmen, als dass er über die Grenzen derselben hinausginge und ihr etwas zumuthen sollte, was ins Reich des Instrumentalen gehört. Deshalb werden vorstehende Gesänge auch ferner Freunde finden, denn es giebt noch immer Leute genug, die lieber singen als Instrumente nachahmen mit ihrer Stimme. Eine besondere Empfehlung unsererseits bedarf es deshalb nicht. Wir mögen aber nicht unterlassen, die Lieder einzeln aufzuführen. Die vier Lieder für gemischten Chor sind: 1. Würde der Freundschaft (Paul Gottwald). 2. Liebesfreude (Hoffmann von Fallersleben). 3. Mailied (Paul Gottwald). 4. Lustiges Lied (Volksgedicht). Das Heft für Männerchor enthält: 1. Nacht (Tieck) — ist, wie erwähnt, vom Componisten auch für gemischten Chor bearbeitet und allein herausgegeben. 2. Aufruf (Justinus). 3. Die Schwimmblasen (altes Gedicht). 4. Das Deutsches Lied (F. W. Gelmann). 5. Trinklied (Uhland). 6. Ermutigung (F. Peum). Sämmtliche Lieder bieten bezüglich der Ausführung keine Schwierigkeiten; man müsste sonst das hohe b des ersten Tenors in den beiden ersten Männerchören dazu rechnen. Bei Licht besehen steht es keineswegs schlimm damit, denn im ersten Liede kann oder vielmehr muss das b leise mit Kopfstimme, im zweiten mit voller Kraft gesungen werden, und es ist so nicht schwer herauszubringen. Ein einzelner hochliegender Ton thut überhaupt nichts zur Sache, wenn nur die ganze Lage nicht zu hoch ist, und das kann man von den betreffenden Stellen nicht sagen. Der in zwei Ausgaben, für zwei und für vier Hände, vorliegende Triumphmarsch ist als solcher charakteristisch; er tritt fest und gewichtig auf und erhält durch die laufenden Figuren ein besonderes Colorit, das wir glänzend nennen möchten. Die zum hinzugefügte Coda schliesst ihn gut ab. Auch der Marsch bedarf kaum besondere Geleite, er wird sich schon allein zurechtfinden.

Sammlungen.

Jungbrunnen. Sammlung der schönsten Kinderlieder mit Clavierbegleitung herausgegeben von **Carl Reinecke.** Leipzig, Breitkopf und Härtel. 64 Seiten gr. 4. Pr. 3 M.

Eine sehr hübsch ausgestattete Sammlung von 34 Liedern. Zuvörderst Sätze von unseren ersten Meistern nebst Volksweisen und dergl. Die Collection ist mannigfaltiger als der Titel ahnen lässt und empfiehlt sich selbst.

Julklapp. (Weihnachtsgabe.) Kleine Clavierstücke von **Julius Röntgen.** Op. 12. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 27 Seiten gr. 4. Pr. 3 M.

Ein Seitenstück zu dem vorigen in der Ausstattung. Der Titel will sagen, dass diese Musik zu Weihnachtsgeschenken passend sei — was wir vollkommen bestätigen können. Es sind Stücke kleineren Umfanges, aber keineswegs eigentliche Kinderstücke, im Charakter sehr verschieden gehalten, also mannig-

fähig wodurch die Sammlung trotz ihres geringen Umfanges ziemlich reichhaltig erscheint.

Im Salon. Sammlung ausgewählter Vortragsstücke für das Pianoforte. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 89 Seiten gr. 8. Pr. 3 M.

Sechzehn Salonstücke sind es, welche hier zu einer Sammlung vereinigt wurden. Jedes Ding will von seinem Standpunkte aufgefasst sein, um es im rechten Lichte zu sehen: der Salon ist auch da und verlangt Gerichte, die für ihn passen. Einige talentvolle Componisten haben fast ausschliesslich für ihn geschrieben und es ist gut, dass die besseren Stücke uns ihnen erhalten bleiben. Was diese Musik durchweg auszeichnet, das ist ihr claviermässiger Wohlklang. Die vorstehende Sammlung enthält Stücke von Kalkbrenner, Charles Voss, Blumenthal und mehreren Anderen in passender Auswahl.

Symphonien für Orchester von **F. Mendelssohn-Bartholdy**. Arrangement für das Pianoforte zu zwei Händen. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 133 Seiten gr. 8. Preis 4 M.

Sämmtliche fünf Symphonien des Meisters (die fünfte ist die sogenannte Reformations-Symphonie Op. 107) sind hier in einem handlichen, sauberen Arrangement für zwei Hände gegeben, welches allen Anforderungen genügt, die an eine solche Arbeit gestellt werden können, und sich dauernd einbürgern dürfte.

Liederfrühling. Sammlung der schönsten Lieder und Gesänge für eine Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 160 Seiten gr. 8. Preis M. 7. 50.

Eine ziemlich umfängliche Sammlung von 61 Gesängen. Wir nennen die Tonsetzer nach dem Alphabet und die Zahl der von ihnen aufgenommenen Stücke: Beethoven 5, Brahms 2, Franz 6, Grimm 4, Hauptmann 4, Haydn 4, Holstein 1, Kirchner 4, Marschner 4, Marxsohn 4, Mendelssohn 4, Mozart 3, Rietz 1, Hiller 4, Spohr 1, Schubert 7, Schumann 5, Taubert 3, Weber 3, Zenger 1. Den Inhalt wird man sich hiernach leicht denken können. Die meisten Stücke sind für höhere Stimmen gesetzt; jedoch gehen mittlere und tiefere Lagen auch nicht leer aus. Also finden Mehrere darin Material zum Singen.

Unsere Meister. Sammlung auserlesener Werke für das Pianoforte (Originale und Bearbeitungen). Leipzig, Breitkopf und Härtel. gr. 8.

Band VII. **Franz Schubert.** 69 Seiten. Pr. 3 M.
Band X. **Robert Schumann.** 78 Seiten. Pr. 3 M.

Weitere Bändchen dieser trefflichen Sammlung brachten uns Schubert und Schumann. Von Schubert erhält man in 14 Stücken meistens Sachen aus seinen Tänzen und sonstigen Claviersätzen und nur je zwei Arrangements aus seinen Liedern und Symphonien. Schumann dagegen ist mit 24 Nummern vertreten, zu welchen auch grössere Werke wie Manfred und Faust beigesteuert haben. Wie der Zweck von letzterem Muster auf engem Raume eine besonders anziehende Mannigfaltigkeit zu liefern, so ist derselbe vollständig erreicht.

Alte Tänze. Band I. Sammlung der berühmtesten Deutschen, Französischen und Italienischen Gavotten für das Pianoforte ausgewählt, theilweise eingerichtet und durchgesehen von **E. Pauer**. Leipzig, Breitkopf und Härtel. (1877.) 37 Seiten gr. 8. Pr. 3 M. (London, Augener & Co.)

Gewand, Titel und sonstige Ausstattung ganz wie bei »Unsern Meistern«. Welchen Zwecken diese Sammlung alter Tänze dienen soll, ist durch nicht gut angegeben. Dieselbe tritt nicht auf als ein Werk der Forschung, welches die verschiedenen Tanzarten nach ihrer musikalischen Seite in den verschiedenen Entwicklungsstadien zu zeigen unternimmt, sondern greift aus dem reichen Schatze nur einige bekannte oder charakteristische Stücke heraus, um die Gattung nach verschiedenen Seiten hin zu illustriren und mit Hülfe derselben eine Collection angenehmer, spielbarer Claviermusik zusammen zu bringen.

Das vorliegende erste Bändchen enthält 22 Gavotten, bei denen natürlich französische Musik vorwiegend berücksichtigt wurde, weil es eine französische Tanz ist. Zehn dieser Stücke stammen aus jenem Lande: drei als »altfranzösisch« ohne Nachweis des Autors, 3 von Couperin, 2 von Rameau, je 1 von Lecla(i)r und Loeillet. Sodann sind in Contribution gesetzt Corelli mit 4, Bach mit 3, Händel mit 3, Joh. Chr. Bach, Martini und Exaudet je mit 1, Gluck mit 4 Stücken. Gluck's Satz aus dem Don Juan-Ballet ist der jüngste dieser Sammlung, die also nur Musik des 17. und 18. Jahrhunderts enthält, soweit sie von bekannten Meistern herrührt.

Diese Gavotten sind aber nicht sämmtlich ursprünglich für Clavier, sondern beinahe zur Hälfte für Orchester- oder Streichinstrumente geschrieben und von Herrn Pauer arrangirt; hierauf bezieht sich die Bemerkung, welche auf dem Titel steht. Dieses Arrangement ist mit jener Geschicklichkeit und Berücksichtigung des Effectes gemacht, welche den Herausgeber auszeichnet. Dass hierbei das Original nicht immer ganz in seinen eigenen Farben und Lichtern erscheinen kann, ist erklärlich. Wir finden die Uebertragung auf das Clavier namentlich bei Corelli's Sätzen schwierig, welche für drei Streichinstrumente mit Clavierbegleitung geschrieben sind, wie denn diese Stücke wegen ihrer Stimmenverflechtung, die nur bei den Streichinstrumenten klar hervortritt, nicht besonders geeignet sein dürften, die Gavotte in ihrem Glanze zu zeigen. Die Tanzalbums, welche Ballard um 1700 druckte, enthalten Themen dieser Art, die in einem geschickten Claviersatze wahrscheinlich ganz anders wirken würden.

Wir sehen der Fortsetzung dieser Sammlung, die gleichzeitig das musikalische und das historische Interesse auf angenehme Weise befriedigt, mit Verlangen entgegen.

Clavier-Concerte alter und neuer Zeit, herausgegeben von **Carl Reinecke.**

Band III. 239 Seiten Fol. Pr. 12 M.
Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Der dritte Band, welcher diese grosse Collection beschliesst, enthält 7 Concerte: Beethoven Op. 58 und Op. 73, Weber Op. 79, Chopin Op. 11, Schumann Op. 54, Reinecke Op. 72 und Henselt Op. 16. Sämmtliche Musik ist bereits mehr oder weniger bekannt und anerkannt, was ihre Aufnahme in diese Sammlung rechtfertigt. Dieselbe kann eine vollständige genannt werden in den Grenzen, welche bei der Besprechung des früheren Bandes bereits angedeutet wurden, und wird viele Jahre im praktischen Gebrauche bleiben. Unter diesem Gesichtspunkte sei sie der Aufmerksamkeit gewandter Spieler wiederholt auf dasselbe hingewiesen.

Druckfehlerberichtigung.

Nr. 36 Sp. 569 bei Nr. 1 fünfte Zeile anstatt »Devasmes« — Avonsien.
Nr. 38 Sp. 603 fünfte Zeile von unten anstatt »lustig« — lullig.
Nr. 13 Sp. 601 (ersten Notenbeispiel) sechste Note der Oberstimme anstatt b^2 — g^2. [A]

ANZEIGER.

[317] Soeben erschienen

Mendelssohn's Werke.

Erste kritisch durchgesehene Gesammtausgabe.

Musik zu Athalia von Racine Op 74

Partitur M 32 [illegible] Stimmen M 10 [illegible] Clav.-Ausz. M [illegible]

Musik zu Sommernachtstraum von Shakespeare Op 61

Partitur M 15 [illegible] Stimmen M 10 —. Clav.-Ausz. M 6 10

Leipzig October 1877 *Breitkopf & Härtel.*

[318]

Neue Musikalien.

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Becker, A., Op. 13. **5 Lieder** aus der Aventiure »Der Rattenfänger von Hameln« von *Jul. Wolff* für eine (hohe) Singstimme und Pianoforte. M 3 [illegible]

Brahms, J., Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pfte. Einzel-Ausgabe.

No. [illegible] Treue Liebe »Ein Mägdlein sass am Meeresstrande« M — [illegible]

No. [illegible] Parole »Sie stand wohl am Fensterbogen« M — 75.

No. [illegible] Anklänge »Hoch über stillen Höhen« M — [illegible]

No. [illegible] Volkslied »Die Schwälble ziehet fort« M — [illegible]

No. [illegible] Die Trauernde »Mei Mueter mag mi net« M — [illegible]

No. [illegible] Heimkehr »O brich nicht, Steg, du zitterst sehr« M — [illegible]

Gade, Niels W., Op 32 **Novelletten.** 1 Orchesterstücke für Streichinstrumente. Für das Pianoforte allein übertragen von Ludwig Stark M 3 [illegible]

Hamerik, A., Op. 23 **Vierte nordische Suite.** C dur Für Orchester Partitur M [illegible] — Orchesterstimmen M [illegible] —. Transcription 2 das Pianoforte vom Componisten M 3. 75

Liederkranz, Deutscher. 50 der schönsten Lieder und Gesänge 2 Sopr Alt Tenor u Bass Part. u Stimmen [illegible] Roth cart. n M 11 —

Liszt, Franz, Fest-Klänge. Symphonische Dichtung. Für das Pfte allein übertragen von Ludwig Stark M [illegible]

Mendelssohn Bartholdy, F., Op 93 Musik zu **Oedipus in Kolonos des Sophokles.** Vollst. Clavierauszug gr 8 Roth cart. n M [illegible] —

— Sämmtliche Clavierstücke ohne Worte. gr 8 Roth cart. n M 1 [illegible]

— **Ouverturen** für Orchester Arrang. für [illegible] Pfte zu 4 Händen [illegible] Bände. 1 Roth cart. n M 10 —.

Neustedt, Ch., Op. 108 **Carillon de Louis XIV** (1648) pour Piano. Arrang. pour le Piano à quatre mains par Fr Gulahler M 1 [illegible]

— **Gavotte favorite de Marie Antoinette** (1781) pour Piano Arr pour Piano à quatre mains par Fr Gulahler M 1 [illegible]

Reinecke, C., Op 110 **Hakon Jarl.** Dichtung von *Heinr Carsten* componirt für Alt Tenor und Bass-Solo Männerchor u Orchester oder [illegible] Partitur M 18 —. Orchesterstimmen M [illegible] Singstimmen M 3 — Klavierauszug mit Text vom Componisten M [illegible] —

Sammlung von **60 der berühmtesten deutschen, französischen und italienischen Märsche,** für das Pfte ausgewählt [illegible] eingerichtet u herausgegeben von E Pauer gr 8 Roth cart. n M [illegible] —

Scharwenka, Philipp, Op 31 **Tanz-Suite** für das Pfte zu 4 Hdn. Heft 1 Polonaise [illegible] Mazurka [illegible] M 3 [illegible]. Heft 2 Menuett G dur Tarantelle [illegible] moll M 3 [illegible]

[319] **19. Auflage.**

Clavierschule und Melodienschatz für die Jugend

von

Gustav Damm.

Deutsch-Englisch M 3, Französisch-Russisch M 4 [illegible]

J. G. Mittler in Leipzig.

[320] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Lieder ohne Worte

(Dem Andenken Mendelssohn's)

für

Clavier

von

Theodor Kirchner.

Op 13.

Pr 4 Mark

[321] Verlag von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur.

Werke von Franz Wüllner.

Op. 5. **Sechs Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte 3 M

No. 1 »Ich fahr über Meer«, nach dem Spanischen von *P. Heyse*. 2 »Ursulein meiner Seele« nach dem Spanischen v *P. Heyse* 3 »Ueber allen Gipfeln ist Ruh« von *Goethe* 4 »Was mir gefällt« »Und gestern Noth und heute Wein«, von *E. Geibel*. 5. Um Mitternacht »Nun ruht und schlummert [illegible]« von *Jul v Rodenberg* 6 »Zu Boden sinkt von meinen Tagen« von *H Lingg*

Einzeln zu haben No. [illegible] 80 Pf. No [illegible] 50 Pf.

Op [illegible] **Sonate** (D moll) für das Pianoforte 3 M

Op [illegible] **Sechs Gesänge** aus den Liedern des Mirza Schaffy von Friedr Bodenstedt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte [illegible] M 50 Pf

No 1 »Wenn der Frühling auf die Berge steigt« 2 »Nag' schöne [illegible] dich zu mir« 3 »Ich fühle deinen [illegible]« 4 »Thu nicht so spröde schönes Kind« 5 »Die helle Sonne leuchtet auf's weite Meer hernieder« 6 »Nicht mit Engeln im blauen Himmelszelt«

Einzeln zu haben No. 1 [illegible] Pf

Op. 10 **Zweite Sonate** (E dur) für das Pianoforte 3 M 50 Pf

Op. [illegible] **Sechsundzwanzig Variationen** über ein altdeutsches Volkslied für Pianoforte zu vier Händen 3 M 50 Pf

Op 20 **Sechs vierstimmige Lieder** für gemischten Chor Partitur 2 M 30 Pf Stimmen à 60 Pf

No. 1 Abendlied »Wie so leis die Blätter wehn« von *Clemens Brentano*. 2 Im Frühling »Wenn im holden grünen Mai«, von *Th Apel*. 3 Winternacht »Verschneit liegt rings die ganze Welt« von *J v Eichendorff* 4 Die Sommerfäden »Sommerfäden [illegible]« von *G Pfizer* 5 Die brennende Liebe »Im [illegible] Garten [illegible]« von *J Mosen*. 6 Erster Verlust »Ach wer bringt die schönen Tage« von *W. Goethe*.

Op 13 **Die Flucht der heiligen Familie** von J v Eichendorff für drei Solostimmen (Sopran Tenor und Bariton) mit Begleitung von kleinem Orchester oder Pianoforte Partitur 6 M 50 Pf Clavierauszug u Singstimmen 4 M 50 Pf Orchesterstimmen 6 M 50 Pf

Op 10 **Drei Chorlieder** für weibliche Stimmen mit Begleitung von kleinem Orchester oder Pianoforte Partitur 2 M Orchesterstimmen 3 M 50 Pf Clavier-Auszug 2 M 50 Pf Singstimmen Sopran 1 2, Alt à 50 Pf

Op 20 **Sechzehn Variationen** über ein Originalthema für das Pianoforte 4 M 50 Pf

Soeben erschien

Op 30 **Zweiundzwanzig Variationen** über ein Thema von *Franz Schubert* für Clavier und Violoncell 8 M

Verleger J Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig

Expedition Leipzig, Querstrasse 15 — Redaction Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 10. October 1877. Nr. 41. XII. Jahrgang.

Mozart's Messen Nr. 3 und 4.

Mozart's Werke, Serie I.

Nr. 3. **Missa C-dur**, $\frac{4}{4}$, für vier Singstimmen, zwei Violinen, Viola, Trompeten, Pauken, Bass und Orgel.

Nr. 4. **Missa C-moll**, $\frac{4}{4}$, für vier Singstimmen, zwei Violinen, zwei Violen, zwei Oboen, drei Posaunen, vier Trompeten, Pauken, Bass und Orgel.

Leipzig, Breitkopf und Härtel. 136 Seiten Folio. M. 8. 90.

Die C-dur- *Pater Dominicus* Messe ist, wie Jahn berichtet, im October 1769 componirt, als der Sohn des Freundes Hagenauer in der St. Peterskirche die erste Messe celebrirte. Im Vergleich mit den beiden ersten Messen dieser Serie erkennt man das Bestreben Mozart's, in erweiterten Umrissen zeichnen zu wollen, um dieser ihm besonders am Herzen liegenden kirchlichen Feier einen besondern Glanz zu verleihen. Trompeten und Pauken werden den früher benutzten Instrumenten beigefügt, die einzelnen Sätze breiter angelegt, die Fugen, die früher nur in der ersten Durchführung sich vorfanden, erscheinen durchgearbeitet. Solos, lieblich in der Melodiebildung, umbinden die Chorsätze. Den Geigen ist eine besondere Sorgfalt gewidmet, bereits im ganzen *Agnus* [illegible] sie in reichen Figuren den Chor, nur zur einfachen Begleitung zurückgehend, wo der Sopran mit dem in freier Imitation folgenden Alt das *Kyrie eleison* im Solo anstimmt, ebenso an der Pastoral[illegible]. Im *Gloria* erscheint nach jedem Chor ein Sologesang. Nach dem ersten Solo für Sopran und Alt, die beiden Stimmen wechseln einander ab, um in den letzten Takten ein Zwiegesang zu schliessen. Dem *Gratias* folgt ein Tenor-, dem *Qui tollis* ein Sopran-Solo, den Beschluss des ganzen bildet die Fuge *Cum sancto Spiritu*. Mozart wählt ein schläfriges Thema mit dem Wiederholungs Bass, Tenor, Alt, Sopran. Nach der ersten Durchführung ein kurzer Zwischensatz, die zweite Durchführung in derselben Reihenfolge der Stimmen schliesst in der Dominante. Der dritte Theil der Fuge beginnt mit einer Engführung zwischen Bass und Tenor, denen sich Alt und Sopran ebenfalls in der Engführung anschliessen, um immer in dieser [illegible] zu Ende. Der Ersatz der Engführung erscheint etwas gezwungen, dem sonstigen Flusse der Fuge widersprechend. Im *Credo* ist es besonders das Solo-Quartett [illegible], welches unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt. Die einzelnen Phrasen liegen in den hellen weiblichen Stimmen, während die männlichen einen Takt später eintreten und der Abschluss erst [illegible] weiter geführt wird. [illegible] Satz des

gefeierten Wohllautes. Das *et vitam venturi* ist, wie Gebrauch, eine Fuge versehentlich. Das Thema an sich betrachtet, leidet an einer gewissen Monotonie, da die beiden ersten Takte mit Ausnahme des dritten Viertels gleich sind, erst vom dritten Takte an entwickelt es sich freier. Der Sopran wird dadurch besorgt, als er mit dem Thema öfter wie die übrigen Stimmen bedacht wird.

Das Soloquartett des *Benedictus* wird durch die beiden vereinigten Geigen in reichen Passagen begleitet, die Bratsche geht mit dem Basse, so dass der Orgel die harmonische Füllung überlassen wird. Im $\frac{3}{8}$-Schlusssatz des *Agnus Dei* wechseln mehrstimmige Solo-Perioden mit dem Chore ab. Charakteristisch ist der mehrmals im Sopran wiederkehrende Septimensprung bei den Worten *dona nobis*.

Die Partitur der C-moll-Messe weist die grösste Zahl von Instrumenten auf, die Mozart für Messen verwendet hat. Im Vergleich mit der soeben besprochenen findet sich ein Zusatz von zwei Oboen, drei Posaunen und zwei Trompeten. Die dritte und vierte Trompete bleiben [illegible] und beschränken sich darauf, mit Ausnahme einiger Noten, den Quinton zu bringen. Die C-moll-Tonart benutzt Mozart nur in der 10taktigen Einleitung des *Kyrie*, im Adagio des *Credo* und dem ersten Theile des *Agnus Dei*, alles Uebrige gehört einer andern Tonart an, namentlich ist für die am meisten ausgearbeiteten Stücke die C-dur-Tonart bevorzugt.

Im Allgemeinen zeigt diese Messe dieselbe Factur wie die C-dur-Messe. Breit angelegte Chöre in reicher Instrumentation wechseln mit Sologesängen. Dass beide Klassen [illegible] in den Rahmen der Kirche nicht hineinzupassen scheint, war wohl es Mozart zur Last legen, er war genöthigt, seiner Zeit Rechnung zu tragen. Im Sporttilium entfaltet sich die Bewegung der Stimmen immer freier, im seltenen Wohllaut genüsslich [illegible] [illegible] frei eingeführte Nachahmungen, so z. B. das *crescat* (Seite 134), auch harmonisch dadurch bemerkenswerth, da nach dem Trugschlusse in As-dur enharmonischer Verwechslung der Schluss nach zwei Takten in A-moll erfolgt. Die Fugen sind ausgeführt und mit den hauptsächlichen Kunstmitteln geschmückt. Die Fuge *cum sancto Spiritu* zerfällt in zwei Hauptabschnitte, deren erster vier Durchführungen enthält. Die beiden ersten Durchführungen haben das Besondere, dass die drei unteren Stimmen das Thema nicht nur [illegible] derselben Reihenfolge, sondern auch in derselben [illegible] einsetzen; erst beim zweiten Laute ist der Sopran frei im Wechsel [illegible]. Das Thema beginnt mit einem Sprunge in die aber [illegible] Quarte, [illegible] durch [illegible] das Wesentliche der Melodie, der Quartschritt geht verloren. Die

Zwischensätze sind gebildet aus einem Motiv des dritten Taktes, nach der vierten Durchführung ein Orgelpunkt. Der zweite Hauptabschnitt bringt Engführungen zwischen Bass und Tenor, dann noch Alt und Sopran nach einem weit ausgesponnenen Orgelpunkt und Schluss. Das erste Thema ist als Doppelfuge gearbeitet. Thema sowie Gegenthema sind ebenso glücklich gewählt, als sie sich durch besondern Wohlklang auszeichnen; bei jedem Einsatz folgt die nächst tiefere Stimme mit dem Gegenthema. Trotz der so vorzüglichen Disposition kann dieser Fuge eine harmonische Einseitigkeit nicht abgesprochen werden, die dadurch erzeugt wird, dass die drei oberen Stimmen immer denselben Einsatz auf derselben Tonstufe bringen: der Sopran und Tenor den Führer 4- resp. 3mal, der Alt den Gefährten 3mal; nur der Bass macht eine Ausnahme, indem er unter den 4 Malen, wo er den Gefährten intonirt, ein einziges Mal eine andere Tonstufe erfasst. *Paul Graf Waldersee*

Ein Lehrbuch für den Chorgesang

Chorübungen der Münchener Musikschule, zusammengestellt von **Franz Wüllner**. München, Theodor Ackermann. 1877. Zweite Stufe. 133 Seiten gr. 4. Preis M. 3.

Eine Fortsetzung der hier früher besprochenen Chorübungen, welche die zweite Stufe bezeichnet ist und das Material für das zweite Uebungsjahr liefert. Der Verfasser sagt in den vorwörtlichen Erläuterungen: »Bei Zusammenstellung dieser zweiten Abtheilung erwies es sich als bequem, nicht stufenweise den gesammten Lehrstoff zu ordnen, sondern ihn in einzelne Capitel zu theilen, die vom Lehrer gleichzeitig in Angriff zu nehmen sind. Die zweite Abtheilung enthält also: 1. Intervallübungen; 2. Accordübungen; 3. Uebungen für die Aussprache; 4. zwei- und dreistimmige Uebungen. Mit den ersten drei Capiteln beginnt der Lehrer sofort, indem er in jeder Stunde jedem derselben einen Theil der Lehrzeit widmet. Vor Anfang des vierten Capitels wiederholt er zunächst die schwierigsten Uebungsstücke der ersten Stufe, namentlich diejenigen über das Mollsystem und über die chromatische Tonleiter, um alsdann zu den mehrstimmigen Uebungen zu schreiten.«

Diese Chorschule weicht sowohl in ihrem Lehrgange wie in ihrem Uebungsstoffe erheblich ab von allen bisherigen Büchern ähnlicher Art, aber nur zu ihrem Vortheil. Es mag indessen wohl sein, dass bei oberflächlicher Durchsicht anfangs Zweifel aufsteigen, ob hier nicht zu viel verlangt werde. Hierüber bemerkt Herr Wüllner treffend: »Sollte hinsichtlich der Intervall-, namentlich der Accordübungen der Gedanke auftauchen, dass auf diesem Gebiete zu viel von den Schülern verlangt werde, so möge man sich daran erinnern, dass diese Chorübungen in erster Reihe für eine Musikschule, also für angehende Musiker bestimmt sind; ausserdem verweise ich auf das im Vorwort zur ersten Stufe bereits Gesagte und kann wiederholt versichern, dass nicht allein die Schüler unserer Musikschule sondern auch die meisten unserer Hospitanten den hier gestellten Anforderungen völlig entsprechen. Alle empfinden, dass sie nach und nach gründlich musikalisch werden und betreiben die Uebungen deshalb mit grösstem Eifer.« Schwierige Aufgaben sind an sich keineswegs abschreckend; alles hängt ab von dem Wege und dem Führer. Ist der letztere von seiner Aufgabe begeistert, so kann er selbst das unmöglich Scheinende möglich machen. Wir haben solches in jüngster Zeit bei Aufgaben erlebt, die undeutsch, nationalistisch und zugleich unmusikalisch sind — wie viel mehr also sollten solche gelingen, die sich an den Pfaden der Kunst halten!

Von der vorliegenden Chorschule kann man behaupten, dass sie zu den Werken der letzteren Art gehört. Man muss sie sogar der Abtheilung der »strengen Kunst« beizählen, und wenn es dem Verfasser um einen schillernden Titel zu thun gewesen wäre, so hätte er sein Buch als »Contrapunktische Chorübungen« in die Welt schicken können. Dass er es nicht gethan, zeigt wie sehr er seines Stoffes Herr ist. Alle wahren Chorübungen sind contrapunktisch, d. h. sie müssen an contrapunktisch gestalteten Stoffe vorgenommen werden; der erwähnte Beisatz wäre also überflüssig gewesen, der gewählte einfache Titel sagt mehr.

Um den ausserordentlich reichen Uebungsstoff zu veranschaulichen, wollen wir eine Uebersicht der Musikbeispiele hier vorführen. Nach den Intervall- und Treffübungen sowie Bemerkungen über die Aussprache folgen S. 30—38 Gesangübungen, welche der grossen Gesangschule von Peter Winter nachgebildet sind. Sodann kommen die zweistimmigen Singübungen an die Reihe; zuerst 12 nach Friedrich Schneider, dann 10 nach Schelble, dem einstigen verdienstvollen Leiter des Frankfurter Cäcilienvereins, und darauf 10 von Wüllner. In diesen 46 Stücken haben wir einen fortschreitenden Gang vom Leichten zum Schwereren. 22 Sätze aus Bertalotti schliessen sich hieran, die meisten in Kirchentönen stehend. Zu den noch folgenden 31 zweistimmigen Uebungen haben beigesteuert: Bach 2, Caldara 1, Cherubini 3, Durante 3, Gumpeltzhaimer 1, Händel 9, Hasler 1, Lasso 1, Orlando Lasso 6, Leonardo Leo 1, Morari 1, Al. Scarlatti 1. Von Nr. 61 an sind diese Uebungen mit Text.

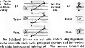
Den Anfang der dreistimmigen Uebungen S. 104 machen 12 Sätze von Wüllner, welche verschiedene Intervall-Verbindungen betreffen. Sodann folgt Palestrina mit acht Sätzen, Pitoni und Orlando Lasso mit je zwei, und den Beschluss macht ein schöner dreistimmiger Satz von Aichinger. Händel und Palestrina sind diejenigen, welche das meiste Material hergegeben haben; dieses zeigt deutlicher, als viele Worte es vermöchten, den Geist, der diese Chorschule leitet, und dasjenige musikalische Formengebiet, welches der Verfasser als das fundamentale ansieht.

Die zweistimmigen Uebungen sind für Sopran und Alt, die dreistimmigen für Alt und zwei Soprane aufgezeichnet. Herr Wüllner hat für seine Notation die alten C-Schlüssel gewählt und bemerkt zur Rechtfertigung eines solchen Verfahrens: »Man begegnet häufig der Meinung, als sei die Erlernung der C-Schlüssel besonders schwierig. Ich habe das Gegentheil gefunden. Schon in der zweiten Stunde machen diese Schlüssel keinem unserer Schüler eine Schwierigkeit mehr. Und abgesehen davon, dass der Gebrauch derselben leicht und immerhin in mancher Beziehung nützlich ist, gewinnt man den Vortheil, dass die Uebungen für Sopran und Alt durch Aenderung der Vorzeichnung auch für Tenor und Bass brauchbar werden.« Der letztere Grund scheint uns der massgebende zu sein, dass die Uebungen werden dadurch für alle vier Stimmen brauchbar, ohne umgeschrieben oder umgedruckt zu werden. Das Material vergrössert sich hierdurch um das Doppelte, und wenn man bedenkt, dass dieses Buch schon an sich einen ausserordentlich niedrigen Preis hat, so wird es durch diese Versetzung der Uebungen in andere Stimmlagen geradezu das billigste Chor-Schulbuch, welches vorhanden ist.

Was nun die früher allgemein üblichen C-Schlüssel anlangt, so ist es erfreulich, dass dieselben unseren Chorsängern wieder geläufig gemacht werden; sie sind dadurch in den Stand gesetzt, die alte Musik lesen zu können, die ihnen von Tag zu Tag näher rückt. Im Uebrigen muss man billig sein und die Zeiten wohl unterscheiden. Die Vocalmusik zur Zeit Palestrina's und noch etwas später fand in jenen Schlüsseln vollen Genüge, aber nur indem sie den C-Schlüssel auf der zweiten und den Bassschlüssel auf der dritten Linie hinzunahm, sowie den Violinschlüssel bei Versetzungen. Die Noten landen

denn bequem in den Linien Platz. Bald wurden aber die Soprane höher geführt, und namentlich im 18. Jahrhundert erklärt sich die Beibehaltung des C-Schlüssels für Solo- wie Chorsoprane nur aus der Gewohnheit. denn hätte man sich lediglich von der Rücksicht auf die fünf Hauptlinien — also aus dem ersten Gesetz in der Wahl der Schlüssel — leiten lassen, so würde der Violinschlüssel gewählt sein. Derselbe lag um so näher, weil die Violin- oder Oboenstimme, welche sehr oft den Sopran und fast immer den Chorsopran unisono begleitete, im Violinschlüssel notirt ist. Die Aufzeichnung derselben Tonreihen in zwei verschiedenen Schlüsseln ist eine Sonderbarkeit in der Musik des vorigen Jahrhunderts, welche dadurch um nichts annehmlicher wird, dass man es heute sich noch ebenso macht. Man soll nicht Schlüssel sparen und vereinfachen, damit es dem Lernenden leicht gemacht wird; denn der Zweck des Unterrichts ist keineswegs, die Sache leicht zu machen, sondern dieser Zweck ist, auf richtige Weise in den Gegenstand einzuführen, und sollte es hierbei erforderlich sein, sieben verschiedene Schlüssel zu erlernen, so würde es geschehen müssen und auch ohne Schwierigkeit geschehen, weil alles Zweckmässige seiner Natur nach leicht eingänglich ist. Aber bei der Niederschrift von Tonwerken muss möglichste Deutlichkeit die oberste Richtschnur sein, und weil diese am auffallendsten dadurch gestört wird, dass zwei gleiche Tonreihen in einem und demselben Musikstücke häufig neben einander auf zweierlei verschiedene Weise notirt werden, so ist hierin eine Uniformirung geboten und zwar zu Gunsten des Violinschlüssels. In den Clavier- und Orgelstücken, wo früher auch der C-Schlüssel allgemein üblich war, hat man ihn längst beseitigt. Dass die Soprane den C-Schlüssel lassen, ist ein erwünschter Fortschritt; nur muss man nicht glauben, er werde einmal wieder ausschliesslich bei ihnen in Gebrauch kommen. Denn ein Schlüssel, welcher a ... f g a bereits auf die sechste bis siebente Linie bringen muss, kann für den Sopransgesang, wie er sich nun einmal ausgebildet hat, nicht der massgebende sein. Der C-Schlüssel ist am Orte für Alt und Tenor, namentlich sollte er hier dem Neudruck der ganzen Musik, die so aufgezeichnet ist, nicht durch andere ersetzt werden. Vor allem sei übrigens der Altschlüssel auf der dritten Linie der am wenigsten bequeme; die unterste Linie wird niemals benutzt, alle Töne nehmen zwischen der zweiten bis siebenten oder gar achten Linie Platz, haben sich also ausschliesslich oben, ganz ähnlich wie bei dem C-Schlüssel im Sopran. In der älteren Musik, wo der Alt ausschliesslich von Männern gesungen wurde, war der C-Schlüssel auf der dritten Linie am Orte, obwohl schon im 17. Jahrhundert durch das Aufkommen der Frauen-Alte ein Missverhältniss entstand, welches dann unausbleiblich sich noch bedeutend steigerte. Wie nun die Bezeichnung »Frauen-Alt« eigentlich ein antipoëtischer Unsinn ist, so will auch der herkömmliche Schlüssel garnicht recht passen. Der Frauen-Alt ist in Wirklichkeit ein zweiter Sopran, namentlich bei Chorsängern. Mendelssohn notirt ihn auch im Sopranschlüssel, was wir schwerlich als Zufall ansehen dürfen; er wird sich wahrscheinlich aus Erwägungen der oben angegebenen Art haben leiten lassen, und man muss gestehen, dass er vom modernen Standpunkte aus vollständig im Rechte war. Eine andere Frage freilich bleibt, ob die moderne hohe Führung des Alt an sich berechtigt und gesanglich von schöner Wirkung ist, was verneint werden muss. Bleiben wir nun bei der mittleren Zeit, dem achtzehnten Jahrhundert, so steht auch hier der Alt schon so hoch, dass der Sopranschlüssel passender gefunden werden, als der eigentliche Altschlüssel. Der allseitig beste Schlüssel des Alt, welcher für die ältere wie für die mittlere und neueste Zeit gleich gut passen würde, ist aber der C-Schlüssel auf der zweiten Linie

welcher von g bis e das ganze Gebiet umspannt, ohne irgend eine Hülfslinie in Anspruch zu nehmen. Aber eben dieser Schlüssel ist so vollständig ausser Gebrauch gekommen, dass nur der Hand Niemand wagen dürfte, ihn wieder einzuführen oder auch nur in Vorschlag zu bringen. Kann aber dieses ein Grund sein, den dauernd zu vergessen, wenn er wirklich geeignet ist, einen gewissen Platz am besten auszufüllen? Er ist so leicht zu erlernen wie die übrigen und würde schwerlich jemals wieder aus seiner Stellung verdrängt werden, sobald er dieselbe nur erst eingenommen hat. Die Kunst hat aber ein Interesse daran, Schlüssel im Gebrauche zu sehen, die dem zu Bezeichnenden möglichst genau entsprechen. Der richtige Schlüssel liefert in seinen fünf Linien das eigentliche Schema, in welches die Töne der betreffenden Stimme einzuzeichnen sind und welches nur bei besonderen Gelegenheiten oder für ganz besondere Zwecke nach oben oder unten überschritten werden soll. Dieses Schema ist gleichsam das Kartennetz, der Halt, der Wegweiser, der Warnungspfahl für den Tonsetzer — und wie sehr unsere modernen Componisten solche Dinge nöthig haben, sobald es sich um den Gesang handelt, wollen wir hier nicht weiter erörtern. Für den betreffenden Schlüssel sei also hiermit ein gutes Wort eingelegt. Sein ausgedehnter Gebrauch in der Vocalmusik des sechzehnten Jahrhunderts wird bekannt sein, und sollte er vor der nahen Zukunft wieder Gnade finden, so könnten wir Palestrina und seine Zeitgenossen in ihren Originalschlüsseln drucken, was doch in jeder Hinsicht das beste wäre. Der Tenorschlüssel ist von allen jetzt gebräuchlichen C-Schlüsseln derjenige, welcher sich auf seinem Platze am passendsten erweist. Die Lage des Violinschlüssels würde hier fast nicht besser passen, doch ist der Unterschied gering. Wollte man den Tenorschlüssel zwischen die dritte und vierte Linie setzen, statt auf die vierte, so würden die Noten von Sopran und Tenor eine völlig gleiche Lage haben. Dem steht allerdings entgegen, dass sämmtliche Schlüssel auf den Linien stehen, nicht zwischen denselben; eine solche Neuerung daher in den Augen des Fachmannes gar zu dilettantisch sich ausnehmen und nicht ohne Schwierigkeiten zugelassen würde. Aber dieser zwischen die Linien gesetzte Tenorschlüssel wäre vielleicht ein gutes Auskunftsmittel, um den grossen Uebelstand zu beseitigen, dass bei Clavierauszügen der Tenor mit Sopran und Alt unter einen Schlüsselhut gebracht wird. Damit nun bei dem Tenor der Violinschlüssel und setzt dafür den C-Schlüssel zwischen die dritte und vierte Linie, so besitzt der nur auf die beiden Clavierschlüssel dressirte Dilettant einen alten Bekannten, aber der bisherige Unsinn wird vermieden. Demnach würde sich folgender Schlüsselbund empfehlen:



Die Schlüssel führen uns auf eine andere Angelegenheit, welche ebenfalls noch nicht genügend erörtert und bei weitem noch nicht befriedigend erledigt ist. Wir meinen hiermit die Besetzung der beiden oberen Chorstimmen, Sopran und Alt. Es ist jetzt selbstverständlich, dass diese mit Frauen besetzt geschieht. Früher war es selbstverständlich, dass Frauenstim-

man davon ausgeschlossen blieben und zwar noch in diejenige Zeit, die wir als den sie nothwendigen Quell für Chormusik ansehen. Händel hat niemals Frauen in seinen Chören benutzt, mehr als zehn Jahre nach seinem Tode versuchte dies erst Dr. Thomas Arne mit Concurrenz-Oratorienaufführungen, bei welchen er auf andere Weise die Gesangkräfte nicht zu beschaffen wusste. In der älteren Zeit wurde die Oberstimme von Knaben gesungen, die zweite, der Alt, von Männern, daher ihr Name d. h. Alti Tenore. Sämmtliche Musik in der aufliegenden Chorschule, die unsere für Uebungszwecke geschriebene natürlich ausgenommen, ist für solche Organe componirt und beständig so aufgeführt, also ganz entgegen gesetzt der heutigen Weise. Es ist dies unbedingt eine der merkwürdigsten Aenderungen in der Wandlung der Zeiten, welche die Musik erlitten hat und es erwachsen aus hieraus beträchtliche Schwierigkeiten, aber nicht nur hinsichtlich der Vorführung älterer musikalischer Werke. Denn die Frage gestaltet sich allgemeiner, nämlich ob die heutige Zusammensetzung des Chorkörpers die bestmögliche sei oder wie eine vollkommnere erzielt werden könne. Die bestmögliche wird man sie nicht nennen können, weil sie an verschiedenen Orten erheblich verschieden ist. Mehrfach sollen werden auch in Deutschland — von den Kirchenchören ganz abgesehen — Knaben für den Sopran herbeigezogen, in England und Frankreich sind Männer-Alte etwas sehr Gewöhnliches. Wenn wir aus diesen Thatsachen zunächst auch nur lernen wollten, dass andere Völker Vorzüge haben durch Stimmen, die wir nicht besitzen d. h. nicht hinreichend cultivirt haben, so wäre das immer schon ein Gewinn. Denn obwohl der deutsche Chorgesang höher steht als der deutsche Sologesang, würde man sich doch sehr irren, wenn man den ersteren für den besten Chorgesang überhaupt erklären wollte. Die nächste Frage, welche sich hieraus ergiebt, ist nun die, auf welche Weise man sich die Vorzüge Anderer zuwenden könne. Was zunächst die Ausbildung eines kunstvollen Knabengesanges betrifft, so sollte hierauf ein ernstliches Bestreben gerichtet sein. Das geeignete Feld desselben ist das allgemeine Klassensingen, wie dieses zu beschränken und die Schulung der wirklich guten Stimmen zu bewerkstelligen sei, darüber sollen zunächst nicht Pädagogen sondern Musiker entscheiden. Dann würde auch von der Schulverwaltung wieder ein Bedeutendes für musikalische Jugendbildung hergegeben und das künstlerische Band zwischen der Jugend und dem Leben, welches früher bestand, neu angeknüpft werden. Ueber den Werth der Mitwirkung kunstreicher gebildeter Knaben bei Oratorien würde kein Musiker mehr im Zweifel sein, wenn der Gegenstand allseitig genauer erwogen wäre. Aber dies ist eben nicht der Fall gewesen: unsere besten gegenwärtig vorhandenen Chöre begnügen sich mit der Ausbildung der Erwachsenen und theilen die Stimmen nach dem Geschlechte. Sollten wir hierin einen Fortschritt erleben — der uns durchaus nothwendig zu sein scheint —, so müssen wir ihn von der Zukunft erwarten. Wir empfehlen den Gegenstand zunächst solchen erfahrenen Lehrern, wie der Verfasser einer ist. Das gleiche sei der Fall mit der Benutzung männlicher Stimmen für den Alt, die von Wesentlichem Gewinn sein würde: der Klang dieser Stimmen in ihren Farben verschieden und unausgeglichen, also einen der auffälligsten Mängel in deutschen Chören zu beseitigen, einen Mangel den freilich niemand zugeben wird der nur deutschen Chorgesang gehört hat. Zu Uebungen nun, oder solchen die es werden wollen, reden wir hier überhaupt nur, und es dürfte in der Praxis Erfahrenen nicht ihnen ganz unverständlich. Sie werden dann Versuche in der Stimmbildung anstellen. Bei diesen entscheidet nicht der einzelne Gestalter, sondern die in diesem Gebiet gebrachte neue Bewegung, die ihm geraten sein würde. Leider ist der Zurückhaltung in den Kreisen unserer Chorgesanglehrer zur Zeit so gross,

dass es uns nicht einmal möglich gewesen ist, einen derselben zur Abfassung eines eingehenden Anzeige des Wüllner'schen Lehrbuches zu veranlassen. Mit weiter aussehenden Dingen wird es also wohl noch gute Wege haben.

Was wir an der Schule für Sologesang von Sieber vermisst, die Einführung in die Musik der wahren Vocalmusik, das bietet diese Schule für Chorgesang in vollem Maasse. *Chr.*

Anzeigen und Beurtheilungen.

Ludwig Grünberger. Sechs Lieder (Gedichte von H. Heine) für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 17. Pr. M. 2. 75.

—— **Drei Nachtigallenlieder** (Gedichte von Hafis) für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 18. Pr. 2 Mark.

Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Im ersten Augenblick wussten wir nicht, was wir zu den Liedern sagen sollten, erst allmälig wurden wir uns darüber klarer und so wird's wahrscheinlich Allen gehen, die sie zur Hand nehmen. Etwas Packendes besitzen sie nicht, womit übrigens kein Tadel ausgesprochen sein soll; wer sie jedoch genauer ansieht, der wird mancherlei Feinheiten und Schönes in Melodie und Harmonie finden, daneben aber auch Unbedeutendes. Da ist z. B. gleich das erste Lied »Warum sind denn die Rosen so blass?«, die beiden ersten Strophen sind in eine hübsche fest gegliederte Melodie gekleidet, die dritte in eine nichtssagende Phrase. Nichtssagend und rhythmisch lahm ist auch die Stelle im dritten Nachtigallenliede »Und mit ihrem Arm — — — und spricht«. Das Lied »Ein Fichtenbaum steht einsam« ist, rein musikalisch betrachtet, schön zu nennen und vielleicht das beste von allen, aber — der Text passt nicht zur Musik. Wir finden auch sonst noch, dass der Componist nicht tief genug in den Text eindringt und die Stimmung desselben nicht trifft im Ganzen wie im Einzelnen, deshalb klingt manches zu einseitig und fast oberflächlich und das gilt hauptsächlich von den Heine'schen Liedern, während in denen von Hafis Wort und Ton weit mehr mit einander harmoniren. Wir sagen, manches klingt so, denn wir werden andererseits auch überrascht durch einzige poetische, den Text trefflich wiedergebende Partien. Im Uebrigen zeugen die Lieder von Begabung und solidem Streben des Componisten, billige Effecte verschmäht er, er buhlt durch nichts um die Gunst des Publikums. Wiegen wir Lob und Tadel ab, so wird sich trotz der geäusserten Bedenken dennoch die Schale unzweifelhaft zu Gunsten des Lobes neigen.

Ph. Rüfer. Vier Clavierstücke. Op. 23. Pr. M. 2.

Nr. 2 (F-dur) für Orchester umgearbeitet vom Componisten. Pr. Partitur M. 1,80. Stimmen M. 4.

Offenbach a. M., Joh. André.

Die Clavierstücke sind empfehlenswerth. Innerlich wie äusserlich solchen Charakters, melodiös, dabei von mässigem Umfange und nicht zu schwer, werden sie schon Liebhaber finden. Das zweite Stück ist, wie schon erwähnt, vom Componisten geschickt für kleines Orchester bearbeitet und wird auch so von guter Wirkung sein. Eine recht brauchbare kleinere Zwischennummer für's Concert.

Heinrich Böllner. Sechs kleine Stücke für Violine mit Begleitung des Pianoforte. Op. 3. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. M. 2,25.

Leicht gefällige Stücke für den angehenden Violinspieler, der sich gern mit ihnen beschäftigen wird. Das zweite Stück und sonst ein paar Stellen ausgenommen, tritt das Clavier nicht

selbständig, sondern nur äusserlich begleitend auf und also auch hier der Ausführung Schwierigkeiten nicht bereitet.

Fredank.

Kritische Briefe

an eine Dame.

8.

Die Reue hätte ich früher mir und da ich noch nicht wieder mit Arbeiten überhäuft bin, so komme ich Ihrem Wunsche nach und setze die unterbrochene Correspondenz fort.

Es kommt nicht alle Tage vor, dass die Componistenlaufbahn mit Sonaten begonnen wird, mit Werken, aus denen sich mit ziemlicher Sicherheit Schlüsse ziehen lassen auf die Befähigung ihres Verfassers. Sehr häufig strecken Autor und Verleger erst mit kleineren Sachen Fühler aus, geht das Geschäft lohnlich, dann wird mehr riskirt. Im Grunde kann man diese Vorsicht des Verlegers nicht tadeln, er ist Geschäftsmann und will und muss bei seinem Geschäft verdienen, auf Kosten grösserer Werke von noch unbekannten Componisten lässt er sich schwer ein, es (Gefahr) mit Verlust arbeiten zu müssen. Nur Empfehlungen von gewichtiger Seite oder Garantie, betreffs des Absatzes des Werks gegeben, führen hier den angehenden Componisten zuweilen zum Ziele. Auf Honorar verzichtet letzterer selbstverständlich bei seinen ersten Werken, er ist froh, sie untergebracht zu haben. Im Allgemeinen ist er erst zu geneigt, den Verleger, der nichts von ihm verlegen will, hartherzig zu nennen, ohne den Motiven, die diesen bei seinem Thun und Lassen leiten, irgendwie Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Es kommt ja vor, dass der Verleger in seiner Vorsicht zu weit geht und allzu sehr Sicherheitsmaassregeln ist, aber die Regel ist es doch nicht, auf der andern Seite wenigstens stehen Verleger, die sich angehenden Componisten mit Wärme annehmen, selbst wenn sie voraussehen, dass ein Geschäft nicht mit ihnen zu machen ist. Allerdings können diese vermöge der Grösse ihren Geschäftsbetriebes mehr thun als andere Strebsame, das mindert aber ihr Verdienst nicht. Hier haben wir keine hartherzige, sondern hochherzige Verleger vor uns. Ich nenne keine Namen, sie sind hinlänglich bekannt. Allen können aber auch sie es nicht recht machen.

Einen mehr oder weniger schweren Stand wird der Autor immer haben beim Unterbringen seiner ersten Werke. Man denke sich einen jungen begabten noch gänzlich unbekannten Componisten. Sein Opus 1 liegt schon seit längerer Zeit im Pulte, er hat von Zeit zu Zeit daran geändert, endlich ist er mit ihm zufrieden und es ist in der That ein vortreffliches Werk. Sauber abgeschrieben tritt es nun seine Reise an, denn der Componist hat nicht das Glück, in einer Stadt zu leben, in der sich Verlagshandlungen von irgend welcher Bedeutung befinden und muss sich deshalb nach aussen wenden. Zuerst wird das Manuscript Herrn A. zum Verlage offerirt. Früher als erwartet trifft Antwort ein. »Wir bedauern sehr, unsere Arbeiten sind aber noch auf lange Zeit hin mit anderen Sachen beschäftigt. Uebrigens hat uns Ihr Werk sehr gut gefallen.« Unser Autor lässt sich dadurch nicht entmuthigen. Es giebt ja noch andere Verleger, denkt er, und schickt sein Werk Herrn B. ein. »Wir haben uns vorgenommen, Sachen dieser Gattung vorläufig nicht weiter zu verlegen, sonst würden wir Ihr schönes Werk gern annehmen.« Aehnlich geht es mit dem dritten und vierten Verleger. Da wird unserm Componisten denn doch einigermassen bange. Ja, könnte er sich zu Abnahme von so und so viel Exemplaren oder zu einem Kostenbeitrage verpflichten, dann würde sich die Sache schon leichter machen, aber das geht absolut nicht, denn er ist arm wie eine Kirchenmaus. Einstweilen wär's also nichts. Was weiter nun? Abwarten. Mittlerweile macht er die Bekanntschaft eines bereits bekannten Componisten, legt diesem sein Werk vor, dieser erkennt sofort den Werth desselben und empfiehlt es seinem Verleger. Angenommen. Das Werk findet den Beifall der Kritik und da auch der Verleger seine Rechnung dabei findet, so ist der junge Componist aus aller Noth heraus. Das Weitere macht sich von selbst. Derartige Empfehlungen sind meist von der gewünschten Wirkung, das haben schon viele Componisten erfahren. Mendelssohn empfiehlt — wie wir aus seinen Briefen ersehen — einen Componisten dem Verleger Simrock in Bonn und dieser erklärt sich sofort bereit, der Empfehlung Folge zu geben. Der Empfohlene war Ferdinand Hiller, wie dieser selbst uns erzählt. Schumann, wie, wie bekannt, öffentlich, auf Brahms hin, der dadurch sofort auch bei den Verlegern aufs beste accreditirt war. Es dürfte kaum einen Verleger geben, der nicht auf Empfehlungen dieser Art hin Sachen angehender Componisten gedruckt hätte.

Die Verleger selbst sind meist nicht so musikalisch, dass sie den Kunstwerth der ihnen eingesandten Manuscripte beurtheilen könnten. Sie haben wohl ihre Rathgeber, aber es ist Grund vorhanden zu der Vermuthung, dass sie nicht immer die rechten sind. In erster Linie respectirt und bezahlt der Verleger den Namen und es kann ihm als Geschäftsmann das Recht nicht bestritten werden, so zu handeln. Tadelnswerth wäre es aber, wollte er dies alleinige Richtschnur seines Wirkens sein lassen. Er kann und soll mehr sein als Geschäftsmann, und wir sehen ja auch häufig genug, dass er mehr sein will und ist. Will er nun zugleich die Kunst und junge talentvolle oder überhaupt noch unbekannte Componisten fördern durch Veröffentlichung ihrer Werke, so wird er nicht umhin können, die Hülfe und den Rath unerkannt unparteiischer Sachverständigen in Anspruch zu nehmen. Im Einverständniss mit den Verlegern liesse sich überhaupt wohl ein Weg finden, der begabten Componisten den Weg in die Oeffentlichkeit ebnete. Sachverständige wären bald gefunden. Ob auch willige Verleger? Warum nicht, ich bezweifle es nicht. Dass diese bei Werken, welche von einer Sachverständigen-Commission für gut befunden wären, ihre Rechnung nicht finden sollten, ist kaum anzunehmen, andernfalls würden sie dabei keine Einbusse erleiden. Schliesslich, um die Sache ins Werk zu setzen, anfänglich aus der Vereinbarung mit zwei oder drei »hochherzigen« Verlegern, die ich wohl zu Hause zu treffen wüsste. Am leichtesten und besten würde sich's machen, wenn die Initiative von ihnen selbst ausginge. Deshalb möchte ich meinen Vorschlag zunächst Ihnen zu geneigter Erwägung vorstellen.

So bin ich von den Werken, über die ich mir vorgenommen hatte heute zu sprechen, ganz abgekommen. Wie es manchmal geht, man kommt während des Schreibens unvermerkt auf ein Thema, das man anfänglich nicht in Berechnung gezogen hatte, verbeisst sich drin und bleibt dran hängen, wie Sie sehen. Uebrigens ist mir die Sache nicht erst heute durch den Kopf gegangen, ich habe schon öfter über sie nachgedacht, nur aber nicht dazu gekommen, mich auszusprechen. Mein heutiges, nicht gerade kritisches Schreiben hätte ich füglich betiteln können:

»Der angehende Componist und der Verleger«

oder so ähnlich. Mag der Titel nun Schmuse stehen. Das kommt auch nicht alle Tage vor. Nächstes Mal denke ich bei der Stange zu bleiben. Sagen Sie mir Ihre Meinung über meinen Vorschlag und seien Sie gegrüsst.

Die kgl. Musikschule in München.

St. Mit dem Schlusse des Schuljahres 1876/77 erschien der dritte Jahresbericht der kgl. Musikschule in München. Wir werden dadurch gern erinnert, über die Bestrebungen und

Resultate des verflossenen Schuljahres in diesen Blättern gleich den Vorjahren das Wesentlichste zu bemerken.

Das Lehrpersonal des Institutes hat zwar nicht zu überschätzende Bereicherungen erhalten. Prof. W. H. Riehl, der anregende Lehrer, geistvolle Gelehrte und überzeugungstreue Musiker, ist wieder in dasselbe eingetreten und hat im Wintersemester allgemeine Musikgeschichte, im Sommersemester Geschichte der neueren deutschen Lieder gelesen; ferner ist Professor Ad. Schimon aus Leipzig hierher berufen worden und hat im Sommersemester seinen Unterricht für Sologesang begonnen, von welchem schöne Früchte zu erwarten stehen. Im Uebrigen sind wesentliche Lehrpersonal-Veränderungen auf musikalischem Gebiete nicht anzuführen. Wir betonen auf musikalischem Gebiete, denn der Lehrstoff ist mit dem letzten Jahre in der kgl. Musikschule wesentlich erweitert. Derselbe zerfällt nun nunmehr in A Schule der allgemeinen Bildung: I. Deutsche Sprache. 1. Stenographieunterricht. 2. Höherer Unterricht. Literaturgeschichte. II. Französische Sprache. III. Geschichte der Musik. IV. Gymnastik und Anstandslehre. B Instrumentalschule: I. Clavierspiel. II. Orgel. III. Sämmtliche Streichinstrumente. IV. Sämmtliche Blasinstrumente und Pauke. C Gesangschule und zwar sowohl Solo- als Chorgesang und italienische Sprache. D Musiktheorieschule und Unterricht im Dirigiren. E Dramatische Schule: 1. Aussprache und Vortrag. 2. Poetik. 3. Allgemeine Schönheits- und Kunstlehre. 4. Geschichte des Theaters. 5. Körperliche Ausbildung mit Exercirunterricht. 6. Darstellungskunst in Oper und Schauspiel. Das letztgenannte Fach lehren der kgl. Opernregisseur Brulliot und Hofschauspieler Possart. Hiemit erscheint die schon anfänglich in Aussicht genommene Organisation der kgl. Musikschule auch als Theaterschule soweit durchgeführt, dass Musiker, Sänger und Schauspieler vollständig für den Concertsaal und die Bühne herangebildet werden können.

Am Schlusse des Schuljahres war die Zahl der Schülerinnen 74, jene der Schüler 61. Hospitantinnen der Chorgesangschule waren es 21, Hospitanten 7, Hospitanten der Orchesterschule 16. Von ersteren genossen 28 ganze, 1 Dreiviertels-, 26 halbe und 4 Viertels-Freiplätze, d. i. Honorarbefreiung. Die Zusammenstellung nach Nationalitäten weist neben Deutschen, Oesterreichern und Schweizern auch Engländer, Norweger, Russen und Nordamerikaner aus. Die Schülerzahl in den musikalischen Fächern, welche doch den Leser zumeist interessiren, waren: obligatorisches Clavierspiel 46, Clavier als Specialfach 26, Orgel 16, Violine und Viola 16, Violoncell 6, Contrabass 2, Flöte 2, Oboe 2, Clarinette 2, Fagott 2, Horn 2, Trompete 1, Pauke 2, Chorgesang in drei Classen 148, Sologesang 22, Musiktheorie 102, Directionsübungen 12, Darstellungskunst in der Oper 2.

Nach aussen zeigten sich die Leistungen der kgl. Musikschule während des verflossenen Schuljahres an 16 Musikabenden und in den beiden Prüfungsconcerten. Erstere finden meist bei so zu sagen beschränkter Oeffentlichkeit statt und sollen nach Wunsch der Direction auch nicht öffentlich besprochen werden. Es wäre zu wünschen, dieselben dürften auch nicht beklatscht werden, denn mit dem Applaus wird nicht selten zu viel des Guten gethan und die jungen Leutchen dadurch nicht wenig verwöhnt. Unter recht erfreulichen und guten Productionen hörte man dabei doch auch manches Mittelmässige und Unfertige, was nicht einmal halböffentlich vorführbar war; namentlich war auch hie und wieder eine gewisse Gleichgiltigkeit und Kälte in der Auffassung der vorgeführten Kammermusikstücke fühlbar, als ob sie nicht mit rechter Lust und Liebe studirt worden wären. Einen fast durchgehend befriedigenden und günstigen musikalischen Eindruck machten wieder die öffentlichen Aufführungen im Laufe und am Schlusse des Jahres, welche in einem Concerte zur Feier des fünfzigsten Todestages Beethoven's am 27. März, einem dramatischen Abende am 27. Juni und den beiden Prüfungsconcerten am 6. und 11. Juli d. J. bestanden.

Das Beethoven-Concert ist in einem Münchener Musikbriefe dieser Blätter bereits besprochen worden. Der dramatische Abend fand im kgl. Residenztheater »zur Gründung von Stipendien für unbemittelte Schüler« vor sehr zahlreichem Auditorium statt und erfüllte seinen Zweck: ein nettes Sümmchen. Vor dem Publikum zog eine fast ermüdete Reihe von Orchester, Transparent und Opernstücken vorüber. Der schwungvoll gespielten »Tell«-Ouvertüre folgte der Prolog zur »Jungfrau von Orleans«, hierauf der »Reigen seliger Geister« aus Gluck's »Orpheus«, dann Scenen aus »Kabale und Liebe«, der dritte Act des »Orpheus«, Scene aus »Wallenstein«, Ouvertüre und dritter Act des »Freischütz«. Nächst dem jugendlichen Orchester glänzte an diesem Abende Possart's junge Schauspielschule, in welcher manches aufkeimende Talent zu vielversprechenden Leistungen mit offenbarem Geschick und gutem Erfolge herangezogen wird. Dagegen waren, mit einer einzigen Ausnahme, wenig befriedigend die Sehnten der Opernleistungen; diese Ausnahme ist Frl. Irringer, welche das »Ännchen« und der »Aennchen« sehr nett sang und spielte. Ein kleines, wohllautendes, leichtbewegliches Silberstimmchen zeugte von guter Schulung, das Spiel aber von jener eigenen und nothwendigen Begabung und Geschicklichkeit, welche nicht erlernt werden kann. Die übrigen mitwirkenden Solisten spielten so unbeholfen und benahmen sich überhaupt so linkisch auf der Bühne, als hätten sie geradezu gar keinen dramatischen Unterricht gehabt. Herr Deluggi — »Max« — ist mehr Baryionist als Tenorist und seine höhere Lage klingt recht gequetscht. Frl. Huter — »Orpheus« — und Frl. Sigler — »Agathe« — besitzen schöne, grosse Stimmen, aber letztere noch wenig Schule. Frl. Waibel — »Eurydike« — nähert sich in ihren Leistungen noch am meisten ihrer Partnerin Frl. Irringer. Wie bemerkt, machte sich das fast vollständige Fehlen der dramatischen Ausbildung bei den Sängern recht auffällig bemerkbar.

Das erste diesjährige Prüfungsconcert ist unbedenklich zu den besten Leistungen der Anstalt zu zählen, wie fast jede Programmnummer zeigte. Unter den auftretenden Schülerinnen finden wir zunächst zwei Pianistinnen. Fräul. Laura Darfing spielte ein wenig bekanntes hübsches ansehendes Clavierconcert von J. B. Cramer, dem wohlbekannten Etüdencomponisten, und Frl. Lili Scherem den ersten Satz des stimmungsvollen E moll-Concerts von Chopin, beide mit Orchesterbegleitung. Bei beiden Damen hörten wir schönen Anschlag und klare Technik; bei Ersterer vielleicht mehr Wärme und ausdrucksvolleren Gesang, bei Letzterer mehr brillantes Spiel und feurigeres Temperament. Indessen müssen wir unserm Erstaunen Ausdruck geben, dass die kgl. Musikschule ihren Zöglingen bei öffentlichen Productionen einen offenbar ganz ausgespielten und greller Flügel zur Disposition stellt, welcher vollständig geeignet ist, die Production selbst zu beeinträchtigen. Die beiden Sängerinnen des Abends Frl. Pauline Sigler und Frl. Isabella Waibel hatten schwere Aufgaben. Erstere die Arie aus »Tannhäuser« »Dich theure Halle«, Letztere die aus »Fidelio« »Abscheulicher«. Frl. Sigler verfügt, wie schon bemerkt, über eine sehr klangvolle und kräftige Stimme, von der sie aber hie und da vielleicht zu ausgiebigen Gebrauch macht; die Stimme ist auch nach der Tiefe noch wenig ausgeglichen und die Vocalisation noch nicht ganz rein. Das Fräulein singt aber mit Feuer und Wärme und besitzt viel musikalisch-dramatischen Vortrag, so dass ein erfreuliches Fortschreiten sicher zu erwarten ist. Fräul. Waibel sang im Ganzen sicherer, ruhiger und fertiger. Beiden jungen Damen möchte aber auch deutlichere Textaussprache zu empfehlen sein. Nennen wir gleich auch eine Violi-

mälie Frl. Mathilde Brahm, welche den ersten Satz des Mendelssohn'schen Concerts vortrug; es zeigte sich eine energische Auffassung, ein ganz reiner kräftiger Ton und eine sichere Bravour, wie sie jedem Manne, um so mehr einer Dame zur Ehre gereichen. Das Fräulein hatte den entschiedensten und bestverdienten Erfolg. Herr Bruno Hoyer trug das Es-dur-Hornconcert von Mozart sehr geschmackvoll und mit guter Technik vor, welche sich namentlich in der Cadenz des ersten Satzes zeigte.

Schliesslich haben wir aber an Trifolium junger Componisten zu berichten. Herr Ed. von Welz hat eine Ode nach dem Griechischen des Archilochos, deutsch von Herder, für Chor und Orchester zur Aufführung gebracht; deren trockener Text vielleicht die Composition nicht zu ihrem Vortheile beeinflusst hat; dieselbe ist übrigens eine correcte regelrechte Arbeit und als solche immerhin lobenswerth. Einen sehr ansprechenden erfindungsreichen Chor mit Orchester »Wellenspiel« hat Herr Hans Dietrich componirt, der viel feine Tonmalerei, glückliche musikalische Stimmung, gute Declamation, schöne melodische Behandlung der Singstimmen, einfache und doch wirksame Instrumentation aufzählt und uns ebenso wie das folgende Werk von entschiedener Begabung des Autors und tüchtigen Studien Zeugniss giebt. Herr Victor Gluth hat nämlich ein selbstcomponirtes Concertstück für Clavier und Orchester gespielt, welches in freier Variationenform ein ebenso originelles als anziehendes Thema auf das Glücklichste behandelt; eine sehr geschmackvolle Instrumentation erzielt hierbei schöne Wirkungen. Wir werden uns jeder Zeit freuen, den Componisten Gluth und Dietrich nach so viel versprechenden Anfängen wieder zu begegnen.

Das zweite öffentliche Prüfungsconcert der kgl. Musikschule zeigte im Allgemeinen ebenso erfreuliche künstlerische Resultate wie das erste. Hervorragend war vor Allem wieder das Clavierspiel vertreten. Herr R. Dmoeckl spielte das Beethoven'sche Es-dur-Concert oder eigentlich leider nur dessen ersten Satz in jener nach Seite der Technik, wie des Vortrags fertigen, klaren und bedeutsamen Weise, welche an den jungen Mannes Vorträgen schon seit Jahren zu schätzen sind. Ein Neuling trat Herr Josef Giehrl mit Schubert's »Wandererphantasie«, von Liszt orchestrirt, vor das Publikum. Das Stück ist theilweise recht undankbar, weil es nachträglich instrumentirt ist, so dass nicht selten die schönsten Klangpassagen gedeckt werden; es stellt daher vor Allem die grössten Anforderungen an die Kunst des Spielers, Anforderungen, denen Giehrl glänzend gerecht wurde. Wie empfindungsvoll und echt musikalisch trug er ferner die Gesangstellen vor, wie kräftig die schwierigen Passagen! Er mag kühn mit Herrn Dmoeckl um die Palme streiten. Die dritte im Bunde der Clavierspieler war Fräulein Stanislava Pruskowska mit Chopin's hochinteressanten, wenig bekannten Variationen über »Reich mir die Hand«. Hätte man die Dame nicht gesehen, man hätte die zarte Hand nicht geahnt, die hier fähig war, so kraftvoll und markig kamen selbst schwierige Bravourstellen zum Vorschein; bei Gesangstellen klangen wieder die zarten Saiten weiblicher Empfindung recht wohlthuend. Die beiden Sängerinnen des Abends verdienen gleichfalls alles Lob. Fräul. Steiger besitzt ein sehr wohlklingendes, leicht beschwingtes Stimmchen von jenem Volumen, wie es für solistischen Gesang besonders geeignet ist, und zeigte sich in der Pagenarie aus den »Hugenotten« als sehr tüchtig geschult; nur die Leichtigkeit und Deutlichkeit der Aussprache scheint noch nicht ganz auf gleicher Stufe mit der Kehlfertigkeit zu sein. Eine so schöne und wohlgebildete tiefe Altstimme, wie jene des Frl. Estorf, ist selten zu finden; sie sang die Arie »Ah rendimi« von Rossi mit edler Wärme und fand, wie alle Auftretenden, lebhafte Anerkennung. Herr Max Kühl erwies sich im Adagio und Rondo aus dem XI. Spohr-concerte als ein für seine jungen Jahre höchst vorgeschrittener und sicherer Geiger; die Kraft des Tones und die Wärme des Spieles werden gewiss von selbst mit den Jahren noch zunehmen. Das Concert brachte auch wieder eine Schülerarbeit: »Der Fremdling«, Ballade von F. Dahn für Chor, Sopransolo und Orchester von Oskar Merz componirt. Das Musikstück beginnt mit einem vielversprechenden kräftigen Chorsatz, lehnt sich aber in der Folge und namentlich im ariosen Recitative in Bezug auf Melodie, Harmonie und Orchestration ganz auffällig an Richard Wagner an — ein Versuch, welcher jungen Componisten bis jetzt noch nie glücklich gelungen ist: »Man merkt die Absicht und wird verstimmt«. Die Ballade enthält manches Unschöne an Harmonie, manches Ueberflüssige an Orchesterlärm und manche üble Klangwirkung; sie zeigt aber auch, dass der Componist Anderes leisten könnte — wenn er wollte. Das Concert und damit das ganze Schuljahr der kgl. Musikschule wurde geschlossen mit einer sehr effectvollen Aufführung der herrlichen Krönungshymne für Chor, Orchester und Orgel von G. F. Händel, wobei noch einmal zum letzten Mal deutlich wurde, auf welch hohe Stufe Herr Hofkapellmeister Wüllner die Ensembleleistungen dieser Anstalt emporgehoben hat. Mit Recht ist dem hochverdienten und rastlos thätigen Leiter dieses Theiles der Uebungen, dessen Abgang von hier inzwischen erfolgt ist, von den Zöglingen durch Widmung und Bekränzung eines schönen Dirigentenpultes und von dem zahlreichen Auditorium, welches sich für die Anstalt und ihr Fortblühen interessirt, durch lebhaften Applaus zu Anfang und Schluss des Concertes auf das Unzweideutigste bewiesen worden, wie lebhaft sein Scheiden bedauert wird und wie sehr man sein Bleiben gewünscht würde.

Die Programme zu dem letztmaligen Jahresberichte der kgl. Musikschule ein recht interessantes Schriftchen über Zweck und Organisation der kgl. Theaterschule zu München aus der Feder unseres berühmten Schauspielers Ernst Possart beigegeben, worin derselbe insbesondere nachweist, wie eine solche Schule als Bedürfniss sei, um minder begabte Talente, welche sich der Bühne widmen wollen, auf eine solche künstlerische Stufe zu bringen, dass sie ihre Stelle an sich und mit Rücksicht auf ein künstlerisches Ensemble überall entsprechend auszufüllen vermögen; damit soll allerdings nicht gesagt sein, dass es nicht auch dem »Künstler von Gottes Gnaden« stets förderlich gewesen sei, eine regelrechte Schul- und Lern-Zeit durchzumachen. Und so wollen wir hoffen, dass auch im beginnenden Schuljahre jeder das lerne, was ihm nöthig ist, um ein tüchtiger Künstler zu werden.

Nachrichten und Bemerkungen

* München, im September. 22. An Stelle des nach Dresden abgegangenen Hrn. F. Wüllner ist Kammermusiker Professor J. Rheinberger zum kgl. Hofkapellmeister ernannt und mit Leitung der musikalischen Productionen bei den geistlichen Functionen in der Allerheiligen-Hofkirche betraut worden, eine wohlverdiente Beförderung des ebenso begabten als bescheidenen Künstlers, dessen vorzugsweise ernste musikalische Richtung, dessen ungewöhnliches Können und ernstgemeintes Wollen ihn gerade für diese Stellung besonders geeignet erscheinen lassen. Rheinberger wird übrigens den Compositionsunterricht in der kgl. Musikschule fortsetzen. Dass die genussreichen Concerte der kgl. Vocalkapelle auch in bisheriger Weise fortbestehen, darf wohl um so gewisser angenommen werden, als Rheinberger nun schon mehr denn ein Jahrzehnt den Münchener Oratorienverein so verdienstvoll und erfolgreich geleitet hat.

Hierzu eine Beilage: Verlags-Mittheilungen Nr. 8 von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur Friedrich Chrysander.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 17. October 1877. Nr. 42. XII. Jahrgang.

Inhalt: Ueber Mozart's Bearbeitung des Händel'schen Messias. Eine Beurtheilung vom Jahre 1811. — Kritik: Briefe an eine Dame. — Anzeigen und Beurtheilungen [Arrangements für das Pianoforte zu vier und zwei Händen (Woldemar Bargiel Op. 31 und Op. 32), E. Naumann Op. 6, Rob. Volkmann Op. 31, August Hamerik Op. 10, F. L. Nicodé Op. 10]. Aug. Grüters: Drei Gedichte von Goethe und Petöfi für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Die Geschichte eines Violoncells und die Grundsätze ihres baues, von Hermann Ritter]. — Berichte (Elberg). — Anzeiger.

Ueber Mozart's Bearbeitung des Händel'schen Messias.

Eine Beurtheilung vom Jahre 1811.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel: *F. G. Händels Oratorium der Messias nach W. A. Mozarts Bearbeitung. Partitur.* (Preis 7½ Rthlr.)

Händel und *Mozart* waren bekanntlich zwei der tiefsten, kräftigsten und reichsten Menschen unter allen, die für Musik geboren wurden und lebten. Beide beherrschten das Gebiet ihrer Kunst mit glücklichem Erfolg fast in allen seinen Provinzen; beide wurden aber durch ihre Individualität am meisten ihres Starken, Grossen, Erhabenen geleitet. Sollte man darum nicht geneigt sein, von der Bearbeitung des Werks des Einen durch den Anderen etwas Vollkommenes zu erwarten?

Händel und Mozart wandelten aber auf verschiedenen Wegen nach Einem Ziele. Jener rang nach Grösse und Erhabenheit durch Einfalt, Klarheit und verständige Bestimmtheit; dieser durch Reichthum, Glanz und mystisches Dunkel. Händels Genius blickt ernsthaft nach dem Antiken; Mozarts Genius umfasst das Moderne in all seiner *Fülle* und *Kraft*. Beide Künstler waren mächtige Naturen; aber H. mehr denkender Kopf, der nichts schrieb, was nicht reif erwogen war, und wovon er sich nicht bestimmte Rechenschaft zu geben wusste; M. mehr leicht entzündbare Phantasie, dem dahinreissenden Instinct und der glücklichen Stunde vertrauend, liess sich selbst frei walten, ohne sich erst an die Reflexion zu wenden. Sollte man darum nicht geneigt sein, von der Bearbeitung des Werks des Einen durch den Andern etwas ganz Vorzügliches zu erwarten?

Beide Erwartungen hätten Grund; beide würden aber durch das Product selbst getäuscht. Nur für das unorganische Ganze giebt es eine unvorläufige Chance.

Es liegt nun mehr daran, dass der Leser in den Stand gesetzt sei, über dieses Product selbst ein gegründetes Urtheil zu fällen, als dass ihm das unsrige vor- und nachgesprochen werde. Wir geben deshalb sorgfältig an, was M. an H.'s Messias gethan hat, wo sich dann das Urtheil über das Ganze von selbst ergeben wird. Wir werden nicht verschweigen, welches Resultat sich uns darstellt, ohne dass wir damit den Stab rendern überheben möchten, ein eigenes zu suchen. Es kann dabei vieles lernen.

Folgendes müssen wir vorausschicken.

1) H.'s Messias ist dem Leser nicht unbekannt, und das um so mehr, je gründlicher über ihn geschrieben worden ist. Man weiss nicht auch, dass die *Chöre* in aller Kirchenmusik seit

Händels Zeiten, und im Messias ganz besonders, die Hauptsache, dass die *Arien* und *Recitative* dieses Oratoriums aus abwechslung sind und sein sollen, dass sich H. in den *Arien* nur dann höher, als zu seiner Zeit gewöhnlich war, erhebt, wenn ihm der Text besondere Veranlassung giebt; dass er manche Arien absichtlich, zumal jene, wo er den Nachhall eines vorzüglichen Chors nicht zu schnell verklingen lassen, oder auf ein solches vorbereiten will, dass er sich in den Arien, wo ihm jene besondere Veranlassung nicht zukömmt, mit einem immer richtigen Ausdruck des Singstimme, einem bedeutenden Bass und oft nur Einer mehr oder weniger obligaten und mit der Singstimme alternirenden Violine begnügt.

2) Mozart schätzte Händeln als einen der grössten, und in Absicht auf starke Effecte als den ersten aller Meister: seine Bearbeitung des Messias (und einiger anderen Händelschen Oratorien) war kein Werk der Liebe oder des freien Entschlusses, sondern entstand aus Nachgeben gegen Verhältnisse. Man weiss in Wien, dass der Baron Swieten M. zu diese Arbeit auftrug, und dass dieser dem Ansehen dieses Mannes, so wie dem Drange beschwerlicher Bedürfnisse sich fügen musste.

3) Händel hat sein Oratorium nach der ersten Ausgabe noch einmal überarbeitet und bei derselben mehrere einige sehr schöne neue Stücke hineingethan. M. hat aber, wie sich aus der Folge ergeben wird, nur die erste Ausgabe vor sich gehabt.

Wir betrachten nun die Stücke dieses umgearbeiteten Werks einzeln. M. liess 1) mehrere Stücke ganz unverändert, liess 2) einige weg, verstärkte 3) viele nur durch Blasinstrumente und ein selbständiges Accompagnement überhaupt, und nahm 4) mit verschiedenen noch wesentlichere Veränderungen vor.

I. *Ganz unverändert sind geblieben*: die Fuge der Ouverture, das schöne Tenor-Solo: *Tröstet mein Volk*, alle die kurzen unbegleiteten Recitative, sämmtlich die sogenannten Accompagnements: *So spricht der Herr Zebaoth* etc. *Denn siehe Finsterniss bedecket das Erdreich* etc. *Es waren Hirten auf dem Felde* etc. *Alle, die ihn sahn, verspotteten ihn* etc. *Diese Schmach brach ihm das Herz* etc. *Er ist aus dem Lande der Lebendigen weggerissen* etc. Die Arien: *Er weidet seine Heerde* etc. *Schaut her und seht, ist wo ein Schmerz zu finden* etc. Und die Chöre: *Er klagt es dem Herrn, der helfe ihm* etc. *Auf, zerreisset ihre Bande* etc. Hingegen wird Niemand etwas entbehrt haben; man wird vielmehr M.'s richtiges Gefühl loben und sich freuen müssen, dass er vornehmlich aus den Stücken: *Tröstet mein Volk* — *Er weidet seine Heerde* — und *Schaut her und seht* — die Hand abgezogen hat.

II. *Weggelassen* sind nur folgende Stücke: der Chor: *Du*

Gottes englischer Heer etc., die Arie: *Du bist aufgefahren* etc., der fünfstimmige Chor: *Wie lieblich sind auf den Bergen die Füsse der Boten, die Frieden verkündigen* etc. Mit der Uebergehung der ersten beiden Stücke wird man zufrieden sein können. Jener Chor befindet sich in der ohnehin zu langen Episode zwischen der Auferweckung des Heilandes (*Hoch thut euch auf* etc.) und seiner Erhebung zum Regierer der Welt, (*Halleluja, denn der Herr* etc.) wo das geborne historische Fortschreiten stockt, dem Zuhörer weniger bestimmte Bilder der Verklärung des Messias gegeben werden, und auch der Componist kühler geworden ist. Dieser Chor ist überdem, einzeln angesehen, nur ein gelehrtes, harmonisches Kunststück, nur aus dem Verstande entsprungen und nur ihn beschäftigend. (Das Thema der Fuge hat sich selbst in nur die Hälfte verkürzten Noten zum Begleiter.) Jene übergangene Arie ist nur mittelmässig. Aber den vortrefflichen, unter die ersten des Oratoriums zu setzenden Chor: *Wie lieblich* — den H. bei der zweiten Recension seines Werks unverkennbar mit inniger, frommer Liebe entwarf, den er so zart, so einfach und doch zugleich so kunstreich ausführte — diesen Chor kann nur der gleichgültig entbehren, der wohl auch das ganze Werk gleichgültig entbehrte. Man findet hier an seiner Stelle, aus der ersten Ausgabe, eine kleine Arie über dieselben Worte und mit demselben Thema, von Moz. mit einigen Blasinstrumenten verstärkt.

III. *Nur verstärkt durch Accompagnement*, vornehmlich der Blasinstrumente, sind folgende Stücke: das Grave der Ouverture. (Die ganze Ouverture des Messias ist, mehr als vielleicht irgend eine andere Händelsche, Werk der Reflexion — äusserst zweckmässig, aber, von dem beabsichtigten besondern Zweck abgesehen, bei weitem nicht von so beträchtlichem Werth als andere dieses Meisters. Da das Werk mit prophetischen Trostworten beginnen sollte, wollte H. den Zustand derer, die getröstet werden sollten, durch die Ouverture zur Anschauung bringen und schrieb ein bis zum Betrübtsein einfaches, nur anfassendes Grave und dann eine unruhige, heftige Fuge, in welcher er das gewaltsame, vergebliche Aufstreben der Gedrückten darstellen wollte — beide Sätze nur für die Saiteninstrumente. Moz., der hier, wie auch öfters in der Folge, in das Raisonnement des Meisters nicht einging, verstärkte das Grave mit einem reichen Chor von Blasinstrumenten, damit ein so kräftiges Werk auch kräftig anfange: aber die Bedeutung dieses Stücks ist nun vertilgt, und jetzt erst, da man die besondere Absicht nicht mehr bemerkt, empfindet man das Leere und Schwache dieses Satzes; ja auch die Fuge, die Moz. liess, wie sie war, erscheint nun unbeträchtlicher und verfehlt ihre Bestimmung.) Die Arie: *Alle Thale* erhöhet etc. ist mit Flöten und Fagotten bereichert worden, welche die Stimmen sehr gut unterstützen und durch kleine, aus denen Stimmen selbst genommene Solos nicht stören, im Gegentheil manche Leere sehr zweckmässig decken. Dasselbe ist von dem Chor: *Denn die Ehre des Herrn* etc. zu sagen. Die Arie: *Wer mag den Tag seiner Zukunft erleben* etc. ist mit Blasinstrumenten, die nicht nur verstärken, sondern auch manche gute Bindung u. dgl. haben, bereichert worden. Sie thut dennoch keine Wirkung. Händel war mit ihr unzufrieden und hatte Ursache es zu sein. Er schrieb sie für die zweite Ausgabe so um, dass er fast nur das Thema beibehielt, den ihm Wechsel des Tempos nicht duldete, sondern durch innern Gehalt erreichte, was er durch jenen hatte erreichen wollen. So entstand eine der vortrefflichsten Arien dieses Oratoriums, welche bei dieser Bearbeitung entbehren zu müssen Niemand gleichgültig sein kann. Den schönen Chor: *Er wird sie reinigen* etc. berührte Moz. nur leise und mit vieler Sorgfalt. Was er hier that (namentlich auch, dass er die Worte und das Thema erst nur von Einer Singstimme aussprechen lässt), ist offenbare Verbesserung. Jenen Kunstgriff, die Wirkung der kräftigsten Stellen dadurch noch mehr zu verstärken, dass man erst einzelne Stimmen sprechen und gleichsam einander zurufen lässt, hat H. auch bei dem berühmten Chor: *Uns ist ein Kind geboren* etc. angewendet, und mit gleichem Recht. Sieht man von H.'s auf das Ganze gehendem Plane ab, so hat dieser Chor auch dadurch gewonnen, dass Moz. die Worte: *Wunderbar, Rath, Kraft, Held* etc. durch Trompeten und Pauken noch glänzender hervortreten lässt. H.'s Absicht war aber, diese Instrumente nur für die Stelle aufzusparen, wo sich Engel und Menschen zu Einem Jubel vereinigen. Der rasche Bearbeiter sah auch hier nur auf das Einzelne. Die Pastoralsymphonie, die den Zuhörer aus der prophetischen Welt in die Wirklichkeit, wo den Hirten auf dem Felde, leiten soll, ist von Moz. sehr verstärkt und sogar durch zwei Piccolflöten pastoriert worden. Der Missgriff leuchtet nun selbst in die Augen. Der Chor: *Ehre sei Gott in der Höhe* etc. hat nun zweckmässigen Verstärkungen auch Trompeten und Pauken erhalten, wodurch nicht nur die angegebene Absicht H.'s vernachlässigt, sondern auch seine wohlerwogene Anordnung dieses Chores zerrüttet wird. H. bezeichnet den ersten Satz: *Ehre sei Gott in der Höhe*, als die Engel, den zweiten: *Friede auf Erden*, auf die Menschen, giebt deswegen jenem hohe Noten, ohne alle tiefen Bässe, diesem tiefe Noten das feierliche Unisono, ohne alle andere Figuren. Moz. gehet in seine Absicht nicht ein, findet demnach diesen letzten Satz leer, und schreibt die hoch- und halbtönenden Trompeten und Pauken hinzu. Der Chor hat nun einen glänzendere, aber auch einen bedeutungslosen Musik erhalten. Weil Moz. jene Absicht übersah, hat er auch das *f* und *p* versetzt. Die Tenor-Arie: *Erwache zu Liedern* etc. hat H. offenbar feline lassen, um nach jenen grossen, freudigen Partien dem Zuhörer das Sammeln neuer Kräfte zu erleichtern und ihn auf das Verwandeln der Scene vorzubereiten. Moz. hat dies gefühlt und nur eine Viola hinzugesetzt. Zu dem Chore: *Sein Joch ist sanft* etc. hat Moz. mehrere Blasinstrumente gesetzt und dennoch, ausser der Unterstützung der Stimmen, kleine Bindungen u. dgl. gegeben, wodurch nicht nur den Sängern der Vortrag erleichtert, sondern auch das Ganze enger zusammengehalten wird, ohne dass Händels Zweck und Weise dadurch verletzt würde. Dasselbe gilt von dem Chore: *Siehe das ist Gottes Lamm* etc., von der Arie: *Er war verachtet* etc. und von den zwei ersten Sätzen des Chors: *Fürwahr, er trug unsere Krankheit* etc.; aber der dritte verliert an Adel durch das eindringende, frische Hereinblasen der Instrumente. Durch dieses und das Hervorstechen derselben wird überdem H.'s besondere Absicht mit diesem seltsamen Chore verdeckt. Es ist schon von Andern bemerkt worden, dass der verständige, immer das Ganze fest im Auge behaltende Componist entdeckte, wie die Reihe unmittelbar auf einander folgender langsamer Sätze die Zuhörer ermüden würde, wenn er nicht irgend woher etwas Lebendigeres herbeiführte. Er liess sich deswegen hier an das Bild seines Textes (*Wie gingen alle in der Irre, wie Schafe* etc.) und brachte dies durch die muthwillige unbeholfene Figur der Bässe vor die Anschauung. Sollte man diese auch nur unbeholfenen, nicht rechtfertigen können, sollte man sie sogar verwerflich finden, indem sie allein ausschliesslich das Gesetz des Zeitalters entsprecht, der Künstler des Nothbehelfs nicht bedürfen und das Publicum zurückgehalten soll, das ein ihm abschätzet: so wird man es doch, da es einmal da war und nun bleiben musste, lieber ganz haben wollen, wie es war, als nach einer Ablinderung, wo die weitere Ausführung des nicht glücklichen Gedankens, die allein mit diesem aussöhnen konnte, verdunkelt worden ist. Zweckmässige Verstärkungen haben die Arie: *Doch liessest du seine Seele* etc., der Chor: *Hoch thut euch auf* etc., der Chor: *Der Herr gab das Wort* etc. und der Chor: *Ihr Schall gehet aus* etc. erhalten. Die Arie: *Warum*

loben die Heiden etc hat ausser andern Instrumenten, noch Trompeten und Pauken erhalten Dass das nicht gut sei und dem Gedanken angemessen, ist so offenbar, dass es keines Beweises bedarf Möchte Mos. doch lieber einige sehr veraltete und trivial gewordene Figuren der Singstimme, in H.s Sinn, aber edler, umgeschrieben haben Die berühmte Arie *Ich weiss dass mein Erlöser lebt* etc ist vielleicht für den zarten Einklang und fromme Innigkeit ihres Charakters zu sehr mit reizenden Instrumenten verstärkt doch ist Mos nicht ohne Behutsamkeit dabei verfahren und hat von Eigenem fast gar nichts hinzugethan Der Chor *Nun Dank sei Gott* etc und der Chor *Würdig ist das Lamm* etc haben zweckmässige Unterstützung der Hauptstimmen erhalten

Fassen wir nun zusammen, was Mos. an den unter diese Nummern gebrachten Stücken gethan hat, so ergiebt sich folgendes Resultat Bei einigen Stücken muss man auf Mos anwenden, was Lessing irgendwo den Malern sagte Das Studium des menschlichen Gerippes macht freilich nicht den Maler, aber die Versäumung desselben wird sich an dem Coloristen schon rächen Die meisten Chöre aber haben durch jene Bereicherung an Instrumenten gewonnen denn es ist nicht nur der Vortrag des Sängers erleichtert, nicht nur mehr Masse und Kraft hie und wieder noch mehr Anmuth herbeigeführt worden, sondern es verschwindet auch das Nebeninteresse, es verschwindet der eigene vom Ganzen mehr abstehende Reiz der Blasinstrumente und der prächtigere galantere Anstrich, den diese dem Ernste des Originals geben könnte, vor der sie überwältigenden Kraft der Haupt- und vornehmlich der Singstimme Die Arien haben durch jene Bereicherung meistens ebenfalls gewonnen wenn man sie einzeln für sich betrachtet, sieht man aber auf das Ganze, so haben nur wenige nicht verloren — und zwar theils wie sie aller grosser Eitelkeit auch durch den angenehmsten Tönreiz verliert theils weil sie nun mehr herausgehoben und so sich interessanter, die beabsichtigte grösstmögliche Wirkung der von H. allein reich ausgeführten Chöre schwächen, wie anziehende Nebenpartien und Seitenlichter den Effect der Hauptgruppe eines Gemäldes

(Schluss folgt.)

Kritische Briefe

an eine Dame

I

Den Anlass zu meinem Nummer im letzten Brief geben zwei Sonaten für Pianoforte und Violoncell von Ferdinand Hummel Die erste von ihnen Op 2 A-moll ist erschienen bei Carl Paez in Berlin und trägt eigentlicher Scherzweise keine Preisangabe auf dem Titel, die zweite Op 9 As-dur hat N Simrock in Berlin zum Verleger und kostet 8 Mark Dass der Componist, der mir zum ersten Mal begegnet, mit so grossen Farben ins Feld rückt, kann nur für ihn einnehmen und man gewahrt auch bald sein solides Wissen und ernstes Streben, andererseits aber vermisst man nicht selten bei ihm noch die rechte Vertiefung in seine Arbeit Seine Themen tragen im Allgemeinen einen freundlichen Charakter, erscheinen aber hie und da ein wenig unbedeutend, der Autor hätte hier wohl wählerischer zu Werke gehen können So wird z B, um nur eine Stelle anzuführen, der gute Eindruck, den das Hauptthema der ersten Sonate macht, durch das Takt 17 eintretende gewöhnliche Motiv ganz verwischt und Aehnliches kommt sonst noch vor Die Verarbeitung der Themen zeugt von Routine, vermag aber, weil sie nicht sonderlich in die Tiefe geht, nicht durchweg sondern höchstens stellenweis zu fesseln Sonst hat Alles guten Fluss, belgern und tappen Gusto ersprosst, auch verdient des Componisten Formgewandtheit lobend anerkannt zu werden Hätte derselbe sich nur hohlen gewöhnlichen Clavierpassagen und Accordbrechungen, so sind immer billige Mittel, sehr zu machen, dass die Vorliebe für Verhalts nicht zur Manier bei ihm werd Jede Sonate hat drei Sätze, deren erster wie immer in der Sonatenform geschrieben ist, der letzte hat Rondoform Der zweite Satz der ersten Sonate ist ein Andante, in der andern heisst er Intermezzo Die Cellopartie ist in beiden Sonaten verhältnissmässig leichter als die Clavierpartie, schwer ist letztere jedoch auch kaum zu nennen Trotz der gemachten Ausstellungen werden Sie, die an sie nicht gerade die höchsten Ansprüche machen, aber gefällige solide Sachen lieben, auf beide Werke hin Der talentvolle Componist, dessen künstlerisches Streben Aufmunterung verdient, mag überzeugt sein, dass ich seine Werke mit Interesse gespielt habe und dass ich mich freuen werde, wenn spätere Sachen von ihm mir nur Worte der Anerkennung abnöthigen

Woldemar Bargiel Pianoforte-Werke zu zwei Händen
Drei Charakterstücke Op 8
Suite Präludium, Elegie, Marcia lamentosa, Scherzo, Adagio und Finale Op 31
Acht Pianofortestücke Op 32
Sonate C dur Op 34
Acht Pianofortestücke (Folge von Op 32) Op 41
Leipzig, Breitkopf und Härtel Pr à Mark

Sie kennen und schätzen Bargiel als Componist, das weiss ich, deshalb bedarf es meiner Empfehlung nicht Die blosse Anzeige aus der Existenz dieser von der Verlagshandlung schön ausgestatteten Bände würde genügen, um Sie sofort nach denselben greifen zu lassen Die Zeit, die man bei dieser Musik hinbringt, braucht man nicht zu bereuen Bei näherem Eingehen fesselt sie immer mehr durch ihre Eigenartigkeit, das möchte ich Allen sagen, die sie noch nicht kennen sollten

Nicht minder warm empfehle ich

Hans Huber Nachtgesänge Stücke für das Pianoforte Op. 55 Leipzig, Breitkopf und Härtel Pr M 3 50

Es ist Poesie in den sechs Stücken Wir folgen dem Componisten gern, was er so sagen hat, ist interessant und was und wie er es trägt uns vor Mehr braucht man kaum zu sagen, um die Aufmerksamkeit auf die Compositionen hinzulenken Besondere technische Schwierigkeiten enthalten sie nicht, aber gewandte Spieler verlangen sie dennoch Der Componist hat auch diesen Stücke wieder ein Motto vorangestellt, mit Versen von dem Dichter A Tennyson Das Motto wirft allerdings sofort Licht auf den Charakter des Tonstücks und mag dem Autor als Anlass gute Dienste leisten, aber es will mir fast vorkommen, als hemmte es ihn auch wohl einmal Jedenfalls glaube ich, darf man ihm rathen, sich nicht abhängig von ihm zu machen Die Wirkung muss doch die Musik allein hervorbringen und das thut auch die vorliegende Man wird letztere überhaupt lehnen können, dass man mit Programmmusik nach modernstem Zuschnitt nicht zu thun hat Es wird recht nöthig sein, den Componisten vor dieser zu warnen, er hat es sich Fund zu sich, um ihr zu verfallen

Da wir gerade bei Nachtstücken sind, so will ich Ihnen noch eine andere interessante Novität der Art vorführen, nämlich

Theodor Kirchner Nachtbilder Zehn Charakterstücke für Clavier Op 25 Heft I Nr 1—5 Pr M 2 25 Heft II Nr 6—10 Pr M 3 25 Leipzig, Breitkopf und Härtel

Die neue Gabe des Componisten zeichnet sich nicht nur durch ihren gediegenen feinen Claviersatz aus, sondern verdient

42*

nach ihrem innern Gehalte wegen besonders hervorgehoben zu werden. Herr Kirchner nahm sich anfänglich Schumann zum Muster, er ist aber nicht wie mancher Andere im Vorbild stecken geblieben, sondern hat sich nach und nach zu einer durchaus anzuerkennenden Selbständigkeit emporgearbeitet, ein Beweis für besondere Begabung. Jedes der zehn Stücke hat sein Eigenthümliches und versteht, uns zu interessiren, deshalb hebe ich keins heraus. Ohne einige harmonische Härten geht's nicht ab, aber sie sind glücklicherweise nicht im Stande, den Totaleindruck zu trüben. Den Verehrern der Muse Kirchner's, nicht weniger denjenigen Spielern, welche ihn noch weniger kennen sollten, sei das Werk hiermit aufs beste empfohlen. Und Ihnen möchte ich speciell sagen: achten Sie auf den interessanten Claviersatz und die durch ihn häufig erzielte schöne Wirkung.

Damit will ich schliessen. Sie werden nur, hoffe ich, dankbar dafür sein, dass ich Sie mit so schönen Sachen bekannt gemacht habe. Heute habe ich das Amt eines Kritikers mit Vergnügen verwaltet. Ach, wenn es doch immer so bliebe! Addio!

Anzeigen und Beurtheilungen.

Arrangements für das Pianoforte zu vier und zwei Händen.

Woldemar Bargiel. Octett für vier Violinen, zwei Violen und zwei Violoncelle. Op. 15a. Arrangement für das Pianoforte zu vier Händen vom Componisten. Preis M. 7. 25.

—— **Quartett Nr. 3** für zwei Violinen, Viola und Violoncell. Op. 15b. Arrangement für das Pianoforte zu vier Händen vom Componisten. Pr. 4 Mark.

Ernst Naumann. Quartett für zwei Violinen, Viola und Violoncell. Op. 9. Arrangement für das Pianoforte zu vier Händen vom Componisten. Pr. 6 Mark.

Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Robert Volkmann. Fest-Ouvertüre für grosses Orchester zur 25jährigen Stiftungsfeier des Budapester Conservatoriums. Op. 50. Arrangement für Clavier zu zwei Händen von Ludw. Stark. Pr. 2 Mark. Pressburg und Leipzig, Gustav Heckenast.

Der Componist ist nicht immer auch der beste Uebertrager seiner Sachen, wir erinnern beispielsweise an Spohr. Herr Bargiel versteht es besser, seine Compositionen für Clavier zu arrangiren und zur Geltung zu bringen. Auf Erfahrungen gestützt würden wir uns nicht besinnen, derartige Uebertragungen von ihm unbesehen als gut zu empfehlen; die vorstehenden jedoch haben wir geprüft und zwar mit besonderem Vergnügen, so dass wir sie um so mehr an alle Clavierspieler, die eine gesunde musikalische Richtung verfolgen und treffliche Compositionen gut arrangirt spielen wollen, adressiren können. Virtuosen brauchen sie nicht zu sein.

Dasselbe lässt sich von dem Naumann'schen Arrangement sagen. Auch an ihm werden solide und für Schönes empfängliche Spieler ihre Freude haben.

Wenn Befähigung und Gewissenhaftigkeit Hand in Hand gehen wie bei Herrn Stark, dann muss wohl das Rechte getroffen werden. So auch hier. Das Arrangement ist sehr spielbar und was zwei Hände in Wiedergabe des wesentlichen Inhalts der Partitur leisten können, das ist geleistet. Auch der Componist der Ouvertüre, die wir übrigens den gelungensten Werken ihres Verfassers nicht zuzählen können, wird mit dem Arrangement sicher zufrieden sein.

Asger Hamerik. Prélude du 1er Acte de l'Opera »Tovelille«. Soir d'été dans les forêts — Scène d'amour. Op. 12. Pr. Part. M. 1. 30. Pr. Orchesterstimmen M. 3. Offenbach a. M., chez Jean André.

Ueber aus dem Zusammenhang gerissene Theile eines grösseren Ganzen lässt sich kaum urtheilen, wenn man letzteres nicht kennt. Bei obigem Vorspiel zu einem Operacte, einem Andante cantabile, ist angegeben, was es schildern soll; auf dem Titel heisst es: Sommerabend im Walde — Liebesscene. Daher denn das »con sordino« der Geigen und das vorherrschende ppp. Das Stück ist effectvoll und melodiös, auch geschickt gesetzt für die Rohrblasinstrumente, vier Hörner und das Streichquartett. Der Effect ist freilich mehr ein äusserlich hervorgebrachter als aus dem Innern kommender, aber er hält sich doch immer in schönen Grenzen. Gut ausgeführt wird das weder lange noch schwere Stück gefallen. Sei es den Orchesterdirigenten empfohlen.

Beiläufig bemerkt, möchte sich der Herr Verleger nicht sagen lassen, wie man »Orchesterstimmen« ins Französische übersetzt, wenn der Titel nun einmal französisch sein soll? Früher schon haben wir ihn wegen der Sprachenvermengung interpellirt, aber, wie wir sehen, ohne Erfolg. Wir können ihm einen Uebersetzer nachweisen.

Jean Louis Nicodé. Walzer-Capricen für das Pianoforte zu vier Händen. Op. 10. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. 3 Mark.

Die Walzercapricen sind in brillantem Stil geschrieben und werden, gut vorgetragen, von Effect sein, zumal sie auch einen elegant melodischen Charakter tragen. Die Vorliebe des Componisten für gewählte Harmoniefolgen zeigt sich auch hier wieder, doch weniger störend als in andern uns zu Gesicht gekommenen Werken von ihm. Bei leicht dahinrauschenden Stücken, wie dem vorliegenden, fühlt man sie noch schon eher geneigt, aber gefährlich kann man es auch hier nicht. Dass der Componist ohne dergleichen fertig werden kann, zeigt er; weshalb also, weil es etwas zur Gewohnheit werden lassen, wobei der Spieler immer stutzig wird? Spielern, welche neben den anfangs angedeuteten Eigenschaften dieser Stücke zugleich etwas Pikantes und Prickelndes in Tanzform lieben, sei das Opus empfohlen.

Freidank.

Aug. Grüters. Drei Gedichte von Geibel und Petöfi für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. M. 1. 30.

Die Lieder können unser Interesse wohl erregen, hauptsächlich des melodischen Elements wegen, für das der Verfasser recht gut beanlagt zu sein scheint. Sie verrathen auch sonst eine geschickte Hand. Am meisten gefällt uns das dritte Lied »Verglommen ist das Abendroth« von Geibel, an dem die Stimmung und Geschlossenheit der Melodie besonders zu loben ist. Nächst ihm scheint wir das zweite »Dort auf dem Hügel« von Petöfi, das Ähnliche Vorzüge aufzuweisen hat. Dem ersten »Vöglein, wohin so schnell?« von Geibel können wir weniger Geschmack abgewinnen, es stört uns durch den unmotivirten Taktwechsel. Der besonders ausgegebene berührt bei der Stelle »und wenn du kommst zum Lindengrund, zum Hause meiner Liebsten«, und steht auch an Bezug auf Melodie den beiden anderen Liedern nach. Eine Opuszahl trägt das Heft nicht.

Freidank.

Die Geschichte der **Viola Alta** und die Grundsätze ihres Baues. Von **Hermann Ritter**, Grossh. Mecklenb.-Schweriner Kammervirtuose in Heidelberg. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. (Mit Abbildungen.) Leipzig, J. J. Weber. 1877. gr. 8. 84 Seiten. Preis M 2,00.

Unter den neuesten Versuchen, unsere Instrumente durch veränderten Bau zu bereichern, hat keiner uns solche Aufmerksamkeit erregt, wie der des Herrn Ritter. Seine hier früher angezeigte Broschüre erscheint jetzt verbessert und erweitert und in jeder Hinsicht hübsch ausgestattet, auch mit vielen Abbildungen versehen, in neuer Auflage bei Weber in Leipzig; die erste Auflage kam bei G. Weiss in Heidelberg heraus. Vermehrt wurde diese zweite Ausgabe namentlich durch den Anhang, welcher »Geometrische Regeln über den Geigenbau von Antonio Bagatella« enthält, die aus dem Jahre 1786 stammen und an sich bleibenden Werth haben, hier aber auch dadurch von Bedeutung sind, dass sie gleichsam den Kanon bilden, an welchen der neue Erbauer sich hielt und auf Grund dessen er seine verbesserte Viola Alta construirte.

Das Schriftchen ist dadurch etwas breit und weitschweifig geworden, dass der Autor mancherlei berührt hat, was nicht eigentlich zur Sache gehört. Bemerken solche Beigaben aus Mittheilungen, die als Resultate eigenen Studiums wenig zugänglichen Quellen entnommen wären, so würden sie als eine Bereicherung unserer Kenntniss an jedem Orte willkommen sein. Aber es enthalten wesentlich zur Citate aus bekannten Büchern, die zwar des Verfassers ernstliches Bestreben zeigen, seinen Gegenstand allseitig kennen zu lernen, doch zur Belehrung für Andere nicht den Werth besitzen, welchen er beim Niederschreiben angenommen hat. Indem wir Einiges dagegen bemerken, wollen wir indess der Gefälligkeit des Ganzen unsere volle Anerkennung zollen. Seite 3 bezeichnet der Verfasser es als eine Inconsequenz, dass man nicht auch bei einem erniedrigten *h* ein *es* anhänge, also *hes* sage, wie bei den übrigen Noten: »Warum heisst *b* um eine halbe Tonstufe erniedrigt nicht *hes*?« Antwort: weil *b* selber ursprünglich schon eine Erhöhung ist. Der Ton heisst *b*, seine Erhöhung wurde durch ein ♮ bezeichnet, *b quadratum* und später *h* genannt, welches in der damaligen Schrift einem ♮ ähnlich war, und als Bezeichnung eines Tones noch keine Verwendung gefunden hatte. *H* als Erhöhung kann daher wohl *his*, aber niemals *hes* lauten, wie *es* wohl *eis* aber nicht *ees*. Hier ist also von einer Inconsequenz nichts zu spüren; die Abweichung von anderen Tonstufen erklärt sich lediglich aus der Natur des siebenten Tones, welcher ein Janusgesicht besitzt nach unten und oben.

Die Grundansicht, welche den Verfasser leitet, formulirt er S. 18 in diesen Worten:

> »Unsere Viola alta verhält sich zu den übrigen Streichinstrumenten Violine, Violoncello und Violone, wie die menschliche Altstimme zu den übrigen menschlichen Stimmen Sopran, Tenor und Bass. Die Viola alta repräsentirt somit den Alt bei den Streichinstrumenten.«

Diese These lassen wir uns sehr gern gefallen, nämlich deshalb, weil dadurch das Bestreben fester Gestalt gewinnt, dem in Rede stehenden Instrumente die möglichste individuelle Selbständigkeit zu verleihen. Nur die Hoffnung, solches erreichen zu können, pflegt einem Erfinder in seinen mühevollen, oft fehlschlagenden Versuchen die nöthige Ausdauer zu gewähren — und ist dann der Resultat erreicht, so bleibt es gleichgültig, ob der vorschwebende ideale Schimmer sich schliesslich als handfeste Wirklichkeit oder als Täuschung erweist. Mit dem Singalt wird man die Viola am füglichsten vergleichen können, nur nicht in einer so engen Beziehung, wie der Herr Verfasser es sich vorstellt und in der historischen Entwicklung dieser Musikformen nachzuweisen sucht. Die Bücher von Wasielewski u. A. über Geschichte der Violine u. s. w., aus welchen er Citate beibringt, können wir nicht als genügend weitsichtige Bearbeitungen dieses Gegenstandes gelten lassen, da sowohl die Gesichtspunkte wie die zu Grunde liegenden Materialien etwas beschränkt waren. Monteverdi wie Joh. Gabrieli hatten niemals die Bedeutung für die Verwendung der Instrumente bei Gesangstücken, die ihnen hier von Wasielewski u. A. nur deshalb beigelegt wird, weil man über den Gegenstand nichts anderes gelesen hat, als das bekannte Buch von Winterfeld. Keineswegs ist unsere Instrumentalmusik »dem Schoosse der Vocalmusik« der 16. Jahrhunderts in der Weise entsprossen, wie der Verfasser mit seinen Gewährsmännern es sich vorstellt (S. 22 u. f.), und noch viel weniger trat später »namentlich die Violine an die Stelle des früheren Zinken als Begleitung des Soprans« (S. 27), denn dieses Amt fiel hauptsächlich der Oboe zu. An Büchern, in welchen es richtig steht, fehlt es auch nicht, man muss sie aber zunächst lesen.

In der Hauptsache wollen wir unseren Autor weder meistern noch belehren, sondern ihm und seinem Büchlein allen Erfolg wünschen.

Berichte

Elbing, 10 October.

Am 30. September d. J. brachte Herr Odenwald mit seinem Kirchenchore Händel's »Josua« eine meisterhafte bis in die letzten Details fein ausgearbeitete Leistung. Der Chor sang, was gute Sänger müssen — da war jeder Einschnitt, jeder Athemzug richtig erwogen, was zusammengehörte, wurde auch in einem Athemzuge gebracht. Wie angenehm wurde man z. B. überrascht, wenn gleich im ersten Chore die wiederholt vorkommende Aufforderung »Sammelt euch all' im Chor, ihr Söhne Israels« von jeder der vier Stimmen stets voll und gut und ohne abzusetzen in einem Athem gesungen wurde. Ebenso künstlerisch vollkommen wurden die Unisoni der Tenöre und Bässe im Schlusschor des ersten Theils »Der Engel Schaar tritt' ihn im Sieg zurück« in der ersten Hälfte des Sopran in demselben Chore: »Der Herr der Herrn verleih' ihnen ...« Die äusserst schwierige Ensemble im zweiten Chore des zweiten Theils »Und o welch' Wunder, der dem Ruh u. s. w.« zum Vortrage gebracht. Und mit welcher elementaren Wucht schlugen die Chöre: »Die Wasserwall stand lang, der Jordan auf«, der Chor: »Ehre sei Gott« mit dem gewaltigen Zwischensatze: »Die Völker bebten«, der Schlusschor des zweiten Theils: »O seht, die Sonne steht auf was Gebieters« durch, wie weinte und klagte jede einzelne Chorstimme in dem Klagegesange: »Wie bald die stolze Hoffnung schwinde« und welcher helle Freudenschall in dem Empfangschore »Seht den Sieger ruhmgekrönt«. Mit kaum glaublichen Opfern an Zeit, Mühe und Geld hat Herr Odenwald den Chor und das mit ihm — für unsere Verhältnisse ganz enorm verstärkte Orchester (wir zählten 10 Geigen, 3 Contrabässe und 4 oder 5 Cellos) — auf eine solche Höhe künstlerischer Leistungsfähigkeit gebracht. Durch einen glücklichen Zufall stand bei dieser Aufführung eine von Herrn Terletzki in Elbing erbaute Orgel zur Disposition, deren Part Herr Domorganist Lammers aus Marienwerder in so wirkungsvoller, ausgezeichneter und dabei durchaus decenter Weise durchführte, dass er jedem Kenner die grösste Hochachtung abnöthigen musste. Als Solosänger fungirten: Frau Rentner aus Danzig (Achsah), Fräulein Hildebrandt aus Elbing (Othniel), beides Schülerinnen des Herrn Odenwald, unter dessen sorgsamer Leitung beide ihre Partien einstudiert hatten — und von denen namentlich Frl. Hildebrandt

mit dieser Aufgabe [illegible] des grossen Meisters zu wirklicher [illegible] war. — Herr Kunach, Concertsänger aus Düsseldorf (Jonas) und Herr Hofopernsänger Spa[illegible]h aus Hannover (Kaleb). In Herrn Spaith hatten wir schon im Frühjahr auf dem Theater den hervorragenden gebildeten Sänger erkannt, der auch in Folge des ihm innewohnenden Gefühls [illegible] Ehrenplatz in Erbland [illegible] des Tones und des Vortrages [illegible] wurde, im Concertsaale Lorbeern zu pflücken. Und wie ist diese unsere Erwartung in Erfüllung gegangen! Ob er in majestätisch [illegible] Freude das Glück seines Volkes unter seinem tapfern und weisen Führer pries, ob er in höchster Aufregung das über Jericho hereingebrochene Strafgericht und die Verheerung durch das [illegible] Element schilderte, oder ob er in frommer weicher Weise Jehovah für die ihm erwiesene Gnade und Huld dankte — Alles schön, edel, gerundet und weise in sich abgewogen, — wahrlich [illegible] [illegible] [illegible] seiner wohlklingenden [illegible]. In jeder Lage seine sehr leicht ansprechenden [illegible] und vor seiner geistigen [illegible] eigentlich wie Wenige zum Repräsentanten Händel'scher Basspartien. So ein Sänger vermag es uns erst recht klar zu machen, dass die Händel'schen Solo[illegible] ganz eben so gross und bewundernswerth sind wie seine Chöre. Lieben die [illegible] seiner [illegible] Arie sollt ich in Mamre's Segensauen [illegible] stark [illegible]. Wir glauben, ein etwas lebhafteres Tempo und ein grösserer [illegible] Freude in der Führung hätten sich noch höhere Wirkung erzielt. Herr Kunach (Jonas) hat eine wohlklingende Tenorstimme von nicht grossem Volumen und gebietet über eine höchst [illegible] [illegible] [illegible] Bildung. Auch zeigte sein Vortrag, dass er seine Partie geistig durchgearbeitet, doch geben wir seiner Erwägung anheim, ob die Recitative nicht ein wenig straffer vorgetragen werden sollten. Jonas ist mehr [illegible] Priester. Auch wird er am bei [illegible] Stellen der Partie davon [illegible], dass er das Tempo der beiden [illegible] Arien etwas zu übereilt nahm. Dadurch verliert die Stimme die Gewalt des Tones, welche nöthig ist, um die [illegible] im Sinne des Componisten zur Geltung zu bringen. Auch ihm ist ein gutes Prognostikon als Händelsänger [illegible] stellen. Für seine Stimme besonders passend halten wir Partien wie den Jephta in der Hamele [illegible] den ersten Richter in der [illegible] des Idylls im Karneval.

Das Orchester hielt sich wacker, selbst die Trompeten und Hörner waren [illegible] gut, wie wir es schon lange nicht gehört haben. Glänzend war die [illegible] sehr lange erste Trompete durch Herrn Kohlke aus Königsberg vertreten. Imposant war die Wirkung, mit welcher das Orchester in den Märschen in dem ersten und letzten Chore des zweiten und im ersten Chore des dritten Actes einherschritt.

Lobend ist anzuerkennen die Uneigennützigkeit, mit welcher Herr Musikdirigent Knoblauch aus unserer Nachbarstadt Pr. Holland (Contrabassist) [illegible] und [illegible] Mitgliedern seiner Kapelle Mitwirkung gewährt und dadurch die schöne Aufführung möglich gemacht hat. »Jonas« scheint wie ehemals »Camson« von unserer Provinz [illegible] zu sein; er ist im December v. J. in Danzig, im [illegible] September [illegible] am 1. October in Königsberg aufgeführt worden. Der Königsberger Kritiker (L. Kohler) [illegible] Händel [illegible] [illegible] Werk [illegible] Bangen — warum? — weil er nicht [illegible] wie Israel in Aegypten oder der Messias oder der Judas Maccabäus!

Anmerkung der Red. Die in der zum Schluss erwähnte Königsberger Aufführung vom 1. October wurde durch die »Musikalische Akademie« unter Leitung des Musikdirectors Laudien veranstaltet. Aus der Beurtheilung des dortigen Kritikers theilen wir noch einige weitere Proben mit. Derselbe hat nun irgendwo bei dem »Israel in Aegypten« in der Erinnerung hangen und gefällt sich nun darin, dieses Werk mit Jonas zu vergleichen natürlich zum Nachtheile des letzteren, denn das Schicksal will es einmal, dass alle Vergleiche unserer Kritiker bei Händel, sofern sie [illegible] angestellt mit seinen eigenen Werken oder mit denen anderer Meister, stets und unter allen Umständen ungünstig für ihn ausfallen. Wir sind deshalb auch nicht im mindesten überrascht [illegible] zu lesen, es »sei« eine Gewissheit, dass der Händel des »Israel in Aegypten« und der des »Jonas« bekanntlich ein [illegible] [illegible] seien, dass der Meister die Leidensjahre Israels zur Zeit seiner höchsten Kraft in Musik setzte, und im Jonas schon Manches in seiner Composition zur »Formel« geworden ist, was früher als eine aus frischem Phantasieborne geflossene lebensvolle »Form« geboren wurde. Dies kann dem Werke gegenüber um so weniger eine Herabsetzung bedeuten, als ja die textliche Unterlage eine wenig innerlicher Natur u. s. w. — sich ihm. Werk wird dadurch begütigend in Schutz genommen, dass man es den bisherigen Essays ebenso nahen fügt! Wie tiefe in die Zeit des »Belshazzar« [illegible] [illegible] in die den formellen Nachahmung leiten soll, das wird uns erst begreiflich, wenn man bedenkt, dass unsere Kritiker ihre Berichte [illegible] Flinke nach den Concerten zu Papier bringen, [illegible] ohne das Werk aus eigener Anschauung zu kennen, und dabei natürlich schon aus Bequemlichkeit die [illegible] geringschätzigen Gemeinplätze wiederholen. Israel kann bei einem Werk wie Jonas schon deshalb nicht in Vergleich kommen, weil jener einen epischen, dieser einen dramatischen Text hat, damit [illegible] die Sologesänge in Israel so auffallend zurück, dass man bei Verweilen der »Formeln« viel eher bei ihnen als bei den schönen des Jonas bemerken konnte. Wenn die Solisten angreifend sind, so drückt man ein Auge zu und [illegible] eines [illegible] auf den Componisten, hat ist bei Aufführung von Händel's Oratorien schon ein alter [illegible] Recensentenkniff. Hier haben wir ihn wieder. »Dass die Altistin der [illegible] schwächlichen Kaleb Tonlage den Einsatz sang, war ein [illegible] [illegible], der sich indessen durch die ziemlich [illegible] gebildeten Haldenmeister des [illegible] Menses mit der Mädchenstimme [illegible] aufheb[illegible]. [illegible] Partie an sich ist und bleibt eine Halbheit.« Wie tief muss der Kritiker in dieses Werk und in dies andere eingedrungen sein, um ein[illegible] so sicheres Erkenntniss zu gelangen! Wir wissen also nun, wie er über Belsazar und ähnliche »Halbheiten« urtheilen wird. Wenn in modernen »Musikdramen« in Partien des grössten Ungeheuers Sattelitos vorkommen, so werden die Sänger anzuerkennen gezüchtigt, [illegible] Darstellung derselben nicht genügend erscheint, wenn Indessenin etwas augenblicklich aber in der Ökonomie des Ganzen berechnete und künstlerisch schön ausgeführte Partie in einem Händel'schen Oratorium [illegible] vorgebracht wird, so muss die Partie solche [illegible] sein. Zum Schlusse kommt das schon bekannte Klagelied über die Coloraturen. »Ich drei Kaleb (einschliesslich des [illegible] Othniel) hatten ausser mit den imaginären Kriegsheeren auch noch mit einem realen Feinde zu kämpfen, das in den jetzt sonderbaren Coloraturen besteht, die sich in endlos langen Sequenzengirlanden durch die Arien winden. Mit den lobe »imaginären Kriegsheeren« soll wohl angedeutet werden, dass [illegible] Publikum hier [illegible] Oratorium vor sich hat, wohl eine wirkliche Oper [illegible] Heerschaaren leibhaftig auf den Brettern [illegible]. Ueber die sonderbaren Coloraturen brauchen wir kein Wort zu verlieren, denn sonderbar wird es [illegible] in Königsberg nichts gewesen sein, als die Art, wie sie von den Sängern vorgetragen und von den Kritikern aufgefasst wurden. Den erwähnten Reden haben wir nun schon [illegible] [illegible] dreissig Jahren gegen Coloraturen reden hören, und dennoch will es ihm nicht den Gefallen thun, sich endlich zur Ruhe zu begeben. Was hier von einem [illegible] Theile und Mittel der Kunst gesagt wird, kann auch von dem Oratorium insgesammt gelten. »Die Aufführung fand schliesslich lebhaften Beifall« wird uns zuletzt versichert. Wie ist es etwas auf überhaupt zu [illegible] Vorführung solcher nur an alte bedeutende Werke des alten Meisters [illegible], wenn doch so viele neuere Bewerber vor der Thür stehen und, mit den schönsten kritischen Empfehlungen versehen, Einlass in unsere Concerträume begehren? Wenn es etwas schön möglich ist bei der jetzigen modernen [illegible] Art, in welcher diese Werke bei allem Eifer der Dirigenten [illegible] gebracht werden, was wird erst das Resultat sein, wenn Liebe zur Sache und Verständniss derselben bei [illegible] und Kritikern mit [illegible] Einrichtungen Hand in Hand gehen? Eine solche Zeit wird doch unzweifelhaft kommen, und wir glauben, die Recensenten unserer Tage würden gut thun, auch in dieser Hinsicht ein wenig an die Zukunft zu denken, da es ihnen doch nicht erwünscht sein kann, [illegible] als ein Muster von Ignoranz in der Beurtheilung dieser Werke dazustehen. Man würde aber später um so weniger geneigt sein, Rücksichten zu nehmen, je mehr sie die [illegible] selbst an aller [illegible] [illegible] fehlen lassen.

Hierzu eine Beilage: Verlags-Mittheilungen No 5 von Breitkopf & Härtel in Leipzig
(Wurde von Versehen vor der Nummer nicht beigefügt worden)

Verleger J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur Friedrich Chrysander

Leipzig, 24. October 1877. Nr. 43. XII. Jahrgang

Ueber Mozart's Bearbeitung des Händel'schen Messias.

Eine Beurtheilung vom Jahre 1804.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel: *F. G. Händel's Oratorium der Messias, nach W. A. Mozart's Bearbeitung.* Partitur. (Preis 7 Thlr. 5 Sbhr.)

(Schluss.)

IV. *Wesentliche Abänderungen* haben folgende Stücke erhalten. Sie sind von Mozart nicht nach einem auf das Ganze berechneten Plane behandelt und, sondern jedes einzeln für sich angesehen worden, so sind sie auch nicht unter Eine Summe zu bringen, sondern einzeln zu betrachten und zu beurtheilen.

Die Arie: *O du, der Gutes predigt zu Zion* etc. ist zwar ebenso geblieben, wie sie Händel geschrieben hat, aber mit ungemein lieblichen und äusserst sorgsam gearbeiteten kleinen Solos der Flöte, der Clarinetten und des Fagottes ausgestattet worden, die um so anziehender sind, je weniger sie sich von den Melodien der Arien selbst entfernen. Dass aber dadurch die Arie eine andere, ganz moderne Gestalt bekommen habe, ergiebt sich von selbst, so wie auch, dass gerade durch das Anziehende und Hervorstechende, das die Arie nun hat, dem folgenden Chore, da er über dieselben Worte und dasselbe Thema geschrieben ist, das schönste Interesse entzogen wird, welches er, nach H.'s Plan dadurch erhalten sollte, dass was in der Arie nur angedeutet war, im Chore ausgeführt würde und der Phantasie zugleich das Bild — erst des einsamen »Rufers in der Wüste«: des »Gutes predigt zu Zion«, und dann des Aufnehmens und Weiterverbreitens dieser frohen Botschaft und ihrer Freude vorschweben möchte. In diesem Chore selbst ist die Verstärkung der kurzen Zwischenspiele nach den hellen Ausrufungen: *Wohlan! Mit Macht!* (erhebe die Stimme —) nicht zu billigen, da sie diese letzten Ausbrüche der Freude dämpft und sie nicht so durchdringend widerhallen lässt, wie bei H. selbst. — Die meisterhafte Arie: *Das Volk, das da wandelt in Finsterniss* etc. hat H. fast ganz im schauerlichen Unisono der Geigen und Bässe, ja grösstentheils auch der Singstimme geschrieben. Mos. hat diese Stimmen unverändert gelassen, aber dazu gleichsam ein ganzes zweites Orchester gesetzt, das er mit feiner Wahl aus Einer Flöte, zwei Fagotten und zwei A-Clarinetten bildete, welche letzte zu diesem Satze (aus H-moll) äusserst befremdend, aber, wie sie nun behandelt sind, vortrefflich lassen. Diese Stimmen sind sämmtlich sehr durchaus obligat gesetzt und dennoch nur aus Ideen der Arie selbst gewebt. Es ist dadurch ein äusserst kunstreiches Stück geworden. Man erstaunet, wenn man über-

siehet, was Mozarts tiefer Geist mit so wenig Materie vermochte, und wer Gelegenheit hat, sich dies Stück oft und gut aufführen zu lassen, wird sich nicht satt daran hören. Indessen, es ist durch diese Bearbeitung etwas ganz anderes geworden, etwas, dem man — mag man es einzeln für sich ansehen — ohne Pedanterei schwerlich wird absprechen können, dass es weit höhere Werth besitze, als das alte, aber auch etwas, das den Standpunkt ganz verrückt, aus welchem das ganze Werk anzusehen und zu beurtheilen ist. Es scheint uns die Mozart'sche Bearbeitung dieser und der sogleich anzuführenden Arie der Schiller'schen Bearbeitung des Hexenscenen im Macbeth fast in jedem Betracht zu gleichen. Diese zweite Rücksicht in der Umgestaltung jener tiefsinnigen Arie ist die: *Du zerschlägst sie mit eisernem Scepter* etc. Sie hat es sich noch mehr gewonnen, denn bei H. ist sie nur schlicht, hier aber durch die obligaten und äusserst kunstreich verwebten Blasinstrumente zu einer der interessantesten Arien dieses Oratoriums geworden. Aber H. opferte diese Arie dem darauf folgenden Chore, dem grossen Halleluja, auf und wollte durch sie nichts als Erwartung erregen, je mehr diese nun hier befriedigt wird, je ungünstiger ist es für diesen grossen Chor. Die diesem Chore angekommene Verstärkung durch alle Instrumente, die in Orchestern gebraucht werden, ist darum als wesentlich anzusehen, weil die von H. zwar grosse, aber sehr einfach behandelten Schattenpartien, durch welche die glänzenderen Lichter desto mehr gehoben werden sollten, jetzt so lebhaft hervortreten und dadurch die letzten schwächen. Man darf nur die ersten zwanzig Takte im Original und in der Bearbeitung vergleichen, um dies bestätigt zu finden. Zu dem ganz contrapunktisch gearbeiteten Duett: *Der Tod ist verschlungen* etc. hat Mos. zwei aus den Grundharmonien gezogene Bratschen gesetzt und dadurch nicht nur die Ausführung und das Verständniss des ganzen Satzes erleichtert, sondern auch bei der Strenge, womit er sich an das Gegebene hält, dem ohnehin schönen Stücke noch einen höheren Werth verliehen. Es scheint diese seine Arbeit eine Kleinigkeit, aber nur ein Meister konnte sie so geben. — Mit allem, was an den übrigen Stücken des dritten Acts gethan worden, kann Niemand zufrieden sein, den nicht Autorität blendet, und es lässt sich mit einiger Sicherheit annehmen, dass dem Bearbeiter sein Geschäft, wo es sich zum Ende neigt, zum Verdruss geworden sei, sehr, dass man ihn dabei überall habe. In beiden Fällen glaubte vielleicht M., der sich sonst bei bedeutenden Arbeiten die Nachlässigkeiten zu Schulden kommen liess, sich nachsehen zu dürfen, weil er an eine öffentliche Herausgabe seiner Umgestaltung des Messias nicht dachte. Oder sollte eine dritte

Personen im Spiele gewesen sein, die es nun gerade so gewollt haben wollen? Den ersten und dritten Satz des Chors: *Durch Einen kam der Tod* etc. schrieb H. ohne Instrumente und liess diese nur bei den Worten: *Durch Einen kömmt auch der Todten Auferstehung* lebhaft eintreten, und seine Absicht ist nicht zu verkennen; hier sind die Singstimmen jener Sätze durch ein grosses Chor Blasinstrumente verstärkt. Das Accompagnement: *Merkt auf, ich sag' ein geheimes Wort* etc. schliesst: *Wir werden verwandelt zur Zeit der letzten Posaune.* Nun tritt nun die bekannte imponirende Arie unmittelbar mit der obligaten Trompete äusserst überraschend und die Scene selbst vor die Auferstehung rufend ein, so dass hernach die Worte: *Die Posaune erschallt! Die Todten stehen auf!* etc. eine erschütternde Wirkung hervorbringen müssen. Hier ist das alles anders. Hier hat die Trompete schon beim Schluss jenes Accompagnements eine gewöhnliche Fanfare, und von der Arie selbst ist wenig mehr als nichts geblieben. Dieses im Einzelnen zu vergleichen und die Verderbung jenes originellen, obschon freilich nur auf augenblicklichen Effect berechneten Stücks zu beweisen (denn es ist hier wirklich selbst ein strenger Beweis möglich), würde zu weit führen; die Sache liegt aber auch so am Tage, dass man sich auf die Einsicht eines jeden Lesers, der vergleichen, oder auf das Gefühl eines jeden Zuhörers, der aufmerken will, verlassen kann. Hier nur so viel: H. schrieb eine Arie von mehr als anderthalbhundert Takten (die freilich wohl einige Abkürzung erlitten konnte) für zwei Violinen, Viola — die nur wenig bekamen —, Singstimme, Bass und durchaus concertirende Trompete, die zu überwältigender Pracht die Melodie führt und mit der Singstimme alternirt. Mer. strich von der Arie fast zwei Dritttheile weg, gab die Solos der Trompete den Geigen u. dgl., liess ihr nur die meist gewöhnlichen Tuttisätze und dämpfte sie noch durch zwei neu hinzugefügte Waldhörner, die denn auch ihre kleinen Solos bekommen. Es sei uns erlaubt zu wiederholen, dass hier wahrscheinlich besondere Ursachen mitgewirkt haben; denn so sehr vergriff sich Mos. ohne sie schwerlich. So sehr aber, wie es bei der Arie: *Ist Gott für uns, wer kann uns schaden* etc. geschehen, vergriff sich Moz. ganz gewiss nie, und hier müssen besondere Ursachen mitgewirkt haben. In der ersten Ausgabe des Messias, die Moz. vor sich hatte, steht nur ein kurzes Accompagnement über jene Worte; *für die* zweite schrieb H. eine der schönsten Arien des Oratoriums, obgleich nur für Eine Violine, Sopran und Bass. Nach dem Chor: *Dank sei Gott, der uns den Sieg gegeben hat* etc. und vor dem: *Würdig ist das Lamm, das erwürget ist* etc. dringt, durch seine fromme, kindliche Einfalt, dieses Stück jedem Zuhörer tief ins Herz. Doch fand man, selbst in England, dass diese Arie für die Aufführung vor einem gemischten Publikum zu lang sei. Weil ihr aber nichts genommen werden konnte, ohne das schöne Ganze zu zerreissen, suchte man sie mit einem beschwerten Bass zu schmücken und zog aus der Violinstimme einen obligaten Fagott. [Burney sagt uns, dies das.] So wurde das Stück gegeben und that vortreffliche Wirkung. Diese Fagottstimme ist in der M. schen Bearbeitung beibehalten; ausserdem sind die zwei Violinen und die Viola voller ausgefüllt worden — wogegen sich wenig sagen liess. Aber man findet auch überall die willkürlichsten Abänderungen, und zwar eingeschaltete verrathene Operettenverrathen, ohne allen Grund weggeworfene oder hineingesetzte Stücke von ganzen Zeilen, höchst triviale Ausgänge und überhaupt Armseligkeiten, wie sie Moz. selbst in seinen flüchtigen Papagenoliedchen u. dgl., selbst in seinen kleinern Claviersonaten als so gemein verschmähte. Das kann er nicht gemacht haben. Es scheint zu hart, hier aber die Wahrscheinlichkeit zum Grunde zu entscheiden, da man keine historischen Beweise dafür geben kann; aber jeder, der über die Sache zu urtheilen im Stande ist, wird keiner solchen Beweise bedürfen, selbst wenn er nicht in den Geist des Stückes, sondern nur in das Mechanische der Ausführung desselben zu dringen verstände, sich an Einzelheiten hielte und nun stellt H. s körnige



Hier Ende

Nach diesem genauen Berichte wird es keinem der Sache Kundigen schwer fallen, ein Urtheil über diese Ausgabe des Messias zu fällen. Das unsrige ist folgendes. Betrachtet man das Oratorium als eine Sammlung Kirchencantaten, aus denen man mit Sängern und Orchestern, wie sie jetzt auch gewöhnlich sind, Gebrauch machen will, so hat es (die angegebenen wenigen und offenbaren Missgriffe abgerechnet) gewonnen. Es ist brauchbarer, gefälliger geworden. Betrachtet man das Oratorium als Ein Werk und zwar als das Werk eines der grössten Künstler, als sein vollendetstes Werk, so hat es viel verloren. Es ist schwankend zwischen alt und neu geworden. Sieht man von all dem diesen ab und hält sich als musicalischer Liebhaber nur an das, was eben da ist und wie es wirkt, so haben einzelne Stücke beträchtlich verloren, andere beträchtlich gewonnen, das Ganze aber ist, schon durch Schwächung der Gegensätze, die in Händels Werken von eben so mächtiger Wirkung sind, wie ungefähr in Gebilden — an Wirkung weniger kräftig geworden. Ungeachtet sich dennoch der Kenner und Freund der Tonkunst dieser neuen Ausgabe freuen darf: besonders weil von ihr zu erwarten steht, dass sie, theilweise gebraucht, viel geist- und herzlose Kirchencantaten verdrängen werde, so kann er doch zu bemerken nicht unterlassen, dass diese neue Ausgabe eine neuere um so wünschenswerther mache. Diese dürfte aber nur die letzte H.sche Bearbeitung selbst wiederholen. Was aus der Fülle des Gemüths eines wahrhaft grossen Meisters hervorgegangen ist, kann als Kunstwerk durch jede Umschmelzung nur verlieren, und wäre der Bearbeiter ein ebenso grosser Mann. Ein anderes ist die in Nebendingen leise nachhelfende, ein anderes die nach einem dem Urheber fremden Zweck verführende Hand. Aber auch die erste sollte man nicht an die Ausgaben solcher Werke legen, sondern das Geschäft solches behutsamen Nachhelfens dem anheim stellen, der dann genöthigt wird oder es nicht lassen kann.

Die Worte der Schrift sind meistens nach der in Oesterreich gewöhnlichen Uebersetzung untergelegt; man wird finden, dass sie nicht sehr r weniger kräftig und wohllautend ist als die Lutherische. Der Druck ist so gut, als man ihn bei so

weilbildene Presse kaum verlangen kann, aber bei weitem nicht so correct, als man ihn von dieser Verlagshandlung erwarten möchte.

(Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung vom Jahre 1800 Nr 70 und 71 Sp 000—000, 000—000 Dies ist der Aufsatz, von welchem Sp. 000 die Rede war und dessen Mittheilung damals verheissen wurde. Wir lassen Bemerkungen über den Gegenstand werden folgen Chr.)

Verdi's Requiem

Von Dr A. Lindgren in Stockholm *)

Diese berühmte Seelenmesse, welche das erste Mal am 22 Mai des Jahres 1874, dem ersten Jahrestage des Todes Alessandro Manzoni's, in der Kirche San Marco in Mailand aufgeführt wurde, hat in der kurzen Zeit von nicht ganz drei Jahren eine ausserordentliche Verbreitung gewonnen, eine deren Ausdehnung und Geschwindigkeit man erst dann einen Begriff erhält, wenn man bedenkt, dass sie noch in demselben Jahre (1874) den Weg nach Paris, 1875 nach Florenz, London, Wien, Venedig, Mnedlos Triest Gras Buenos-Ayres Brussel, Antwerpen Gent und Lüttich 1876 nach Leipzig, Hamburg, Dresden, Bremen, Petersburg, Moskau, Rio de Janeiro, Warschau, Elberfeld, Schwerin, Parma, Pest, Breslau, Brunnen, Prag, Salzburg, Manchester, Rotterdam und Weimar, und nun im Jahre 1877 nach Stockholm gefunden hat. Von Manchester bis Florenz, von Moskau bis Rio! — Einer solchen ungewöhnlichen Ausbreitung eines Werkes müssen unbedingt auch ausserordentliche Eigenschaften desselben entsprechen und dürfte derjenige, der Verdi's Requiem kennen lernt, sich bald überzeugen, dass dieselben nicht nur in einem zufälligen Reiz des modernen launenhaften Geschmackes bestehen, sondern dass dieses Werk die reife und edle Kunstschöpfung eines Meisters ist, welches selbst in seinen Verirrungen noch bedeutend genug sein möchte, um italienischer Musik die erste Popularität durch Decennien hindurch einsam erhalten zu können, ja, welcher mit seinen letzten Arbeiten sogar gezeigt hat, dass er dieselbe noch zu erhöhen vermag.

Eine katholische Seelenmesse (nach dem Anfangsworte Requiem genannt) besteht gewöhnlich aus fünf Abtheilungen, zwischen welchen die gottesdienstliche Handlung vor sich geht. Dass Verdi nicht weniger als sieben Theile erhielt, kam daher, dass er Lux aeterna vom Agnus Dei trennte und auch Libera, welches sonst gewöhnlich fortgelassen wird, hinzufügte. Dadurch hat seine Seelenmesse einen Umfang erhalten, der in Anbetracht der Schwierigkeit, bei öfterer Wiederholung derselben Gebete und Betrachtungen, der Einförmigkeit auszuweichen zu können, ein bedeutendes Genie erfordert. Dass auch ein solches Genie vorhanden ist, zeigt sich dadurch, dass es Verdi, wenngleich nicht immer, so doch meistens gelungen ist, jedem neuen Stücke höheren Reiz zu verleihen, sei es nun durch Ueberraschungen hinsichtlich der Klangfarbe (Agnus) oder durch contrapunktische Gruppirungen, Massenwirkungen u. s. w. (Sanctus, Libera). Den sich im Texte vorfindenden Mangel an Zusammenhang suchte der Componist hauptsächlich auf zweierlei Art musikalisch auszugleichen: Theils dadurch, dass er, um dem Ganzen eine cyklische Abrundung zu geben, verschiedene Sätze wiederholte. So kommt z. B. der Choralsatz

*) Nachdem anlässlich der Münchener und Cölner Aufführungen des früher eingehende Besprechungen dieses Requiems mitgetheilt wurden, wird man noch einen Blick ins Ausland, und auch die des musikalischen Saisonerwies der »Athena« [illegible] in Stockholm sicherlich mit Interesse aufnehmen. Wir bemerken noch, dass der Herr Verfasser den Aufsatz direct für unser Blatt geschrieben hat.

D. Red.

Dies irae nicht weniger als viermal vor, gleichsam den rothen Faden bildend, an welchem, wie an einem unbeweglichen Fokum, einem wechselnden und mahnenden Grundgedanken das Ganze hängt. Was Anders schon vor ihm gethan, hat auch er nach im Schlusstücke der Wiederholung des Anfanges (Requiem aeternam) bedient. Theils suchte er die gewünschte Einheit auch durch eine gewisse Gleichförmigkeit in Stil und Instrumentation, durch eine gewisse Verwandtschaft der Melodien u. s. w. zu erzielen, welchen sich jedoch eine leichter fühlen als beschreiben lässt. Damit hat die Messe eine so eigene Färbung erhalten, dass dieselbe als Product Verdi's gekennzeichnet ist, denn obgleich Verdi, streng genommen, Eklektiker ist und man in seinen Schöpfungen Spuren von Rossini und Beethoven, Meyerbeer und Wagner (welchen er sich auch in seiner Oper Aida nähert) auffinden kann, so macht er sich doch gleichwohl keines Plagiates schuldig und haben gewisse Vorbilder mehr als Studien und Bildungsmittel bei ihm insofern gedient, welchen selbst hinreichend klare und charakteristische Eigenthümlichkeit aufzuweisen hat, wenn gleich es auch keine Originalität in des Wortes höchster Meinung besitzt. — Nach diesen einleitenden Betrachtungen gehen wir nun zu einer flüchtigen Analyse dieses grossartigen Werkes über.

1. Requiem aeternam ist ein warmes, edles Gebet für den Frieden der Abgeschiedenen. Begleitet vom Streichquartett wird es vom Chore mit abgebrochenen, schwermüthigen Accenten angestimmt, die sich dann beim Gedanken an das ewige Licht (lux perpetua) zu einem klaren Dur-Accord vereinigen. Nach einem kurzen Hymnussatz (Te decet hymnus), welcher a capella, d. h. ohne Begleitung der Instrumente gesungen wird, wird dieses Gebet wiederholt, wonach das Soloquartett, später im Verein mit dem Chore das gebräuchliche Kyrie eleison (Herr, erbarme dich) singt, das hier jedoch nicht, wie sonst sehr oft der Fall sein dürfte, als regelmässige Fuge behandelt ist. Darin muss dem Componisten gewiss volle Freiheit zugestanden werden, wenn gleichwohl als ein Fehler zu bezeichnen sein möchte, dass der Anruf an Christus (Christe eleison) nicht vom Kyrie getrennt ist, da bei demselben unbedingt doch ein etwas anders gefärbtes Gefühl beansprucht wird, sei es nun in Form eines besonderen Satzes, wie z. B. Jomelli in seinem Requiem und Beethoven in seiner Missa solemnis, oder in Form eines besonderen Subjects in einer Doppelfuge, wie Mozart angewendet hat. Indessen ist der Satz, verschiedenen von der Stelle an, welche den Text neu mit Sechzehnteln umladen, schön und kunstvoll ausgearbeitet.

2. Dies irae, oder Tag des Zornes, der von David und der Sibylle verkündete jüngste Tag, soll alle Völker zur Auferstehung erwecken. Dieser Gedanke vom jüngsten Gerichte geht durch das ganze schöne Gedicht von Thomas von Celano, welches von Alters her als zweiter Hauptstück in die Seelenmesse aufgenommen zu werden pflegte und aus mehreren Gesichtspunkten auch sogar zu deren Mittelpunkt betrachtet werden kann. Es ersetzt nicht nur das Lobgesang (Gloria), sondern auch das Glaubensbekenntniss (Credo) der gewöhnlichen Messe und wurde auch, als nicht zum Ritual gehörend, zu allen Zeiten in einer freieren, weniger bestimmten Form behandelt. Bei Verdi zerfällt es in neun besondere, doch aneinander festgesetzte Sätze, deren sich ein jeder einer neuen Veränderung des Textes anschliesst, nämlich: dem allgemeinen Entsetzen des letzten Gerichts, dem Schalle der Gerichts-Posaunen, dem Aufschlagen des Sündenregisters, dem Beben vor der gefürchteten Rechenschaft, dem Anblicke von Gottes furchtbarer Majestät, dem zu Ihm gerichteten Bete um Rettung, dem Bereuen [illegible] des Sünders, seinem erneuten Nachsuchen nach Befreiung von den Flammen des Abgrundes, wie schliesslich wieder einer ernsten Betrachtung über den jammervollen Tag, wo eine jede Seele dem Grabe entsteigen und vor Gericht gezogen werden soll. —

Der Instrumente volle Kraft, welche im ersten Acte gespart wurde, wird jetzt zu einem wilden Sturme losgelassen, der in dem schmetternden Triolen des Piccolo nicht weniger rast als in den heftig niederstürzenden Unisonen der Violinen und in das ungestüme Schlagen der Pauke. Klagende Mannerstimmen übertönen diesen Sturm mit herausreissendem chromatischen Jammergeschrei in düsterig schwankenden Triolen mit ihrem *Dies irae*, den alle sich und allen Anderen Schrecken einjagend in allen möglichen Veränderungen, bald als heulender Orkan, bald mit gewitterähnlichen Rollen oder heftigen von plötzlicher Windstille gefolgten Stössen führt der Sturm fort, bis er sich dann in ein dumpfes entferntes Rauschen verliert. Die Fagotten übernehmen nun hier das Thema, doch vernimmt man da hindurch noch immer das Murmeln des in ängstliche Selbstbetrachtung versunkenen Chores (*Quantus tremor est futurus*). — Das durch ein prächtiges Blas-Ensemble von vier Trompeten, Posaunen, Tuba und Hörnern angekündigte letzte Gericht unterbricht mit seinem Herannahen jedoch bald diese Betrachtung. Hierzu stand Wagner oder Berlioz Modell. Die Trompeten blasen eine Art Wechselsignal, wenn ein Theil derselben in einiger Entfernung placirt ist — eine Anordnung, die, obgleich sie ausdrücklich vorgeschrieben ist (trombe raccostate, trombe lontane), bei der Aufführung nicht immer befolgt wird. Illustrirt von diesem tonmalerischen Effect, erklingt nun das *Tuba mirum spargens sonum* (der von rollenden Orchesterbässen und Posaunen begleitet, von einer Bassstimme unisono gesungen wird), des Chores *Tuba mirum*. Eine Übergangs ... das Altstimme des Solis das Mezzosopr. *Liber scriptus proferetur* — das Buch, in dem der Menschen Handlungen verzeichnet sind, wird vorgelegt. Der Sturmwirbel mit dem Anrufe *Dies irae*, unter den Vortragsgesängen zurückgehalten und nur bisweilen wie aus der Tiefe rauschend vernehmbar, bricht hierauf nach einem stürmischen Crescendo wiederum in seiner vollen Stärke und Heftigkeit los und verliert sich dann abermals in unbestimmten Stössen. Jetzt tritt für einige Augenblicke Ruhe ein, wo der schuldbeladene Mensch Zeit gewinnt, um mit sich zu Rathe zu gehen, wie er sich wohl vor dem letzten Gerichte zu verantworten habe. *Quid sum miser tunc dicturus* — was soll dann ich Armer sagen? — Dieser Satz (Solo-Terzett) gehört zu den meist ansprechenden. Die Streichinstrumente begleiten mit einer vortrefflichen Figur diese einfache, schöne und innige Gesangsmelodie. Die Frist war jedoch nur kurz. Der Richter zeigt sich jetzt selbst in strahlendem Glanze. *Rex tremendae majestatis!* ruft der Mann, bebend und sich mit dem Angesichte zur Erde werfend. *Salva me, fons pietatis!* erschallt wiederholentlich das inständige Gebet des Schwankenden. *Salva!* wiederholt der Chor. *Salva!* singt der Sopran vertrauensvoll gleich dem Geiste Gottes über dem Wasser während zwei langgezogenen Takten einsam in ätherischen Höhen schwebend. — Doch wie wollen nicht zu beschreiben versuchen, was eigentlich gehört werden muss. Nach all dem bis jetzt Gebotenen sollte man glauben, dass ein Uebertreffen nicht mehr möglich wäre. Es kann jedoch nicht nur geschehen, sondern es geschieht auch, indem an das schwarze Kreuz der früheren aufgeregten Chöre ein Rosenkranz von Melodien befestigt wird, der in einer Schönheit und Klarheit strahlt, wie sonst Zauber ist, wie ihn nur Italiens Tiefsinn und heitere Gottesfurcht hervorzubringen vermag. Einen solchen Rosenkranz bilden das Soprano und das Alto klangreiche *Recordare*, des Tenors *Quaerens* und *Inter oves*, des Basses *Oro supplex* und — nicht nicht, die Perle von allen — das Quartett mit dem Chore *Lacrimosa*. Ein Astorga, ein Pergolese etc. würden aus ihren Himmeln sicher freundlich lächelnd auf den Sonntagskind von Busseto, welches ihr Erbe so wohl zu verwalten verstanden hat, herniederschauen.

Nun noch einige Anmerkungen über beschriebene Tondichtung betreffend. Bei der Stelle *Oro supplex* hat Verdi dem Verbote der Harmonielehre, offenbare Quintenfolgen zu vermeiden, höhe das Fehdehandschuh zugeworfen. Dennoch dürfte wohl Niemand bestreiten wollen, dass diese Stelle gerade in ihrer hier gegebenen Form vortrefflich das bebende Gebet ausdrückt, und dürfte die Harmonielehre daher wohl schwerlich den ihr zugeworfenen Handschuh aufnehmen wollen. Zwischen diesem Bassolo und *Lacrimosa* hat der Componist mit richtigem Takte wiederum den Schlagschatten *Dies irae* eingeflochten. Zum Schluss machen wir noch auf das wunderschöne Soloquartett a capella (*Pie Jesu*) aufmerksam.

3. Zur Seite dieses gewaltigen Gemäldes eines jüngsten Gerichts hat es das folgende Stück, *Domine Jesu*, schwer, sich halten zu können. Ebenso dürfte es auch nicht im Stande sein, ein tieferes Interesse hervorzurufen zu können, ungeachtet es das eine oder andere Bemerkenswerthe aufzuweisen hat, wie z. B. das Gemälde vom *signifer sanctus Michael* und der Gläubigen Einführung zum ewigen Lichte — ein Gemälde, welches, verglichen mit Cherubini's Behandlung derselben Stelle oder Beethoven's »Et ascendit in coelum«, sowie mit der einfachen Melodie *Hostias* unbestreitbar doch nur eine wohlfeile Effectzeichnung ist. Der gegen die Gewohnheit nicht fugirte Satz *Quam olim* wird wie gewöhnlich nach *Hostias* wiederholt.

4. Hierauf steht *Sanctus* für Doppelchor und (nach Cherubini's Vorbild, wenngleich weniger gewöhnlich) in einem einzigen Satze zugleich mit *Pleni, Hosanna* und *Benedictus* behandelt. Dieser Theil ist als Doppelfuge angelegt, doch wird schon nach der ersten Durchführung das zweite Subject fortgelassen und nur das erste theilweise in zahlreichen »Engführungen« behandelt, schliesslich in einen Choral übergehend, begleitet von staccatirten Orchesterfiguren, welche zuletzt die Form von unisonen chromatischen Scalen annehmen, — eine Stelle von imposanter Wirkung.

5. *Agnus Dei* ist eine eigenthümlich ergreifende psalmodirende Melodie für Sopran und Alt mit Chor, welche hauptsächlich in Octaven fortgeht, wodurch sie eine höchst eigene Klangfarbe erhält. Auch das Accompagnement, zuweilen wie flimmernder Orgelklang, ist bemerkenswerth.

6. *Lux aeterna* ist einer der weniger bedeutenden Theile, wo die ermattete Inspiration instrumentale Reize zu Hilfe nehmen musste, wie z. B. das gewiss recht ausdrucksvolle, von Verdi nach Wagner's Vorbilde aber doch etwas viel gemissbrauchte Tremolo der Streichinstrumente.

7. *Libera*. Hier sammelt die Begeisterung nochmals all ihre Kraft und schafft ein dieser Dichtung würdiges Schlussstück. Wir verweisen nur auf das recitativo Messo ogni das Soprans am Anfang und Schluss, die herrlichen Violinfiguren im *Tremens* (beim Schlusse dieses Satzes begehrt der Componist im leisen Pianissimo nahezu das Unmögliche, indem er denselben nicht weniger als mehr *P* gezeichnet hat), das noch einmal einfallende *Dies irae*, das eben auch schon wiederholte *Requiem* (in der Ausführung meisterhaft modificirt, indem hier der ganze Satz vom Chor und Sopransolo ohne Begleitung der Instrumente vorgetragen wird). Die Fuge *Libera me, Domine* ist interessant sowohl hinsichtlich der Harmonie als der Contrapunction, sowie der schwereren Formen, wie z. B. der Umkehrung des Themas und seiner rhythmischen Augmentation, wie auch mit dem poetischen Schluss.

Der Messe stark dramatische, ja, wie wir sehen, sogar sceniche Anlage ist durchaus kein Fehler, sondern vollkommen im Stile mit dem katholischen Gottesdienste, der doch nicht anderes als ein ausgedehntes Drama oder Kirchenspiel ist. Das Besonnene und Discrete der Instrumentation verdient besonders hervorgehoben zu werden, um so mehr bei einem Manne, welcher sich vorzüglich hierin oft der Rohheit schuldig gemacht hat. Das Streichquartett bildet überall den Mittelpunkt,

die übrigen Instrumente sind charakteristisch und ohne Ueberladung angewandt. Somit ist Verdi in so weit überlegen, als dieser sich nicht wie jener gewisser Opernphrasen bedient hat. Uebrigens besitzt er weder Jomelli's edles Behagen, noch Mozart's erhabene Schönheit, weder Cherubini's einfache Energie noch Beethoven's oder auch nur Rossini's frische Ursprünglichkeit; gleichwohl aber dürfte seine Messe zu allen Zeiten den bedeutendsten derartigen Schöpfungen dieses Jahrhunderts beigezählt werden.

Kritische Briefe

an eine Dame.

7.

Ich fahre fort in meiner kunstrichterlichen Thätigkeit und freue mich, Ihnen heute wieder so Gutes vorlegen zu können. Zuvor aber will ich Ihre Frage an mich kurz dahin beantworten, dass Sie Alles, was von Meister Brahms kommt, auf Treu und Glauben hinnehmen können, mögen es Vocal- oder Instrumentalwerke sein. Dass Sie sich in letztere manchmal nicht gleich hineinfinden können, will ich gern glauben; scheuen Sie die Mühe nicht, zum zweiten und dritten Mal an sie heranzugehen, sie lohnt sich und Sie werden sich schliesslich schon erwärmen. Die Brahms'sche Symphonie? Meines Wissens ist sie noch nicht erschienen, wenigstens noch nicht angezeigt. Ich bin selbst ausserordentlich gespannt auf sie.

Hans Huber: Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. Op. 65. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. 11 Mark.

Bisher kamen mir von dem begabten Componisten nur Claviersachen in kleinerem Rahmen zu Gesicht, die mir sehr gefielen. Hier liegt nun ein grösseres Werk von ihm vor, an das ich, was ich nicht leugnen will, mit besonderer Erwartung herangetreten bin. Was mich ohne Voreingenommenheit in das Werk versenkt, das wird Ihnen Freude an ihm bereiten; das will ich gleich im voraus bemerken. Es ist durchweg edel gehalten, warm empfunden und eigenthümlich erfunden; es geht seinen besonderen Weg, den gelegentlich wohl an Dornen vorbeiführt, setzt aber rechts wie links das Schöne nicht wenig finden lässt. Das erfreut, aber zu verkennen ist nicht, dass es ein wenig anstrengt, so häufig nach beiden Seiten blicken zu müssen, denn gradaus geht's seltener. Daraus könnte man einen Vorwurf für den Componisten herleiten. Ich meinerseits thue es freilich nicht, aber Andere werden nicht unterlassen es zu thun. Sollte ich hierüber scharf inquirirt werden, so sage ich höchstens: es ist ein Punkt, über den sich streiten lässt. Andere werden meinen, dass der Autor gut gethan hätte, wenn er hie und wieder recht frisch und fröhlich ins Zeug gegangen wäre, gradaus, ohne Seitenblicke und Nebengedanken. Angenommen, es wären nicht unberechtigte Wünsche, so kann man doch wieder sagen, dass es nicht gerade nothwendig sei, Alle und Alles über einen Kamm zu scheeren; ich respectire berechtigte Eigenthümlichkeiten und bin tolerant genug, Jeden nach seiner Façon selig werden zu lassen. Hegt aber Jemand den Wunsch, dass in dem Werke die Melodie hätte grösser und breiter entfaltet sein mögen, so kann ich nicht anders als mich ihm anschliessen. Man kann nicht sagen, dass es dem Werk an Melodie fehle, aber sie treten eben im Allgemeinen zu fragmentarisch auf. Unbedeutend oder uninteressant ist keins der Motive, der Componist weiss uns auch durch Fortspinnen derselben immer mehr für sie zu interessiren; was dann überhaupt das, was man Arbeit nennt, vortrefflich ist an dem Werke, aber man vermisst, um es doch einmal zu sagen, den breiten melodischen Zug, auf den man bei einem solchen Werke wohl zu fachen darf. Der harmonische Theil ist mit besonderer Vorliebe vom Componisten behandelt und birgt grosse Schönheiten; an originellen und fesselnden Zügen jeglicher Art fehlt es überhaupt nicht. Dabei lagert über dem Ganzen ein poetischer Duft, der seinen Reiz ausübt und uns das Werk immer lieber werden lässt. Spieler, die Allegroaffect lieben, mögen sich fern halten von ihm. Es ist ist es so tief angelegt.

Der erste Satz (Es-dur mit dem Tempo *Quasi Andante*) beginnt im $\frac{6}{8}$ Takt, während das zweite Thema denselben im $\frac{2}{4}$-Takt erscheint. Ungewöhnlich ist das allerdings, aber hier recht zu motivirt und deshalb nichts weniger als störend, weil das zweite Thema zu letzterem Rhythmus wie inneren Beziehung zu dem steht, was vorhergegangen ist. Sein Motiv selbst ist sehr reizend, nur schade, dass es nicht zu einer breiteren Melodie ausgebildet wurde. Der zweite ziemlich ausgedehnte Satz (G-moll) lässt ein Thema hören, das wohl an Chopin erinnern kann, jedoch nur im ersten Anfang. Ein zweites in Es-dur stehendes Thema contrastirt wirkungsvoll mit dem ersten. Der $\frac{6}{8}$ Takt, in dem der Satz steht, wechselt auch hier einmal mit dem $\frac{2}{4}$-Takt ab, der aber nichts wesentlich Anderes, sondern Verwandtschaftliches in seinen Gestaltung bringt. Der Satz ist lebendig und weiss das Interesse stets rege zu erhalten. Der dritte langsame Satz steht in As-dur ($\frac{9}{8}$-Takt) und zeichnet sich durch besondere Zartheit aus, die übrigens im Verlauf mehrfach als *Forte* oder *Fortissimo* gegenüber gestellt wird. Die gleich im ersten Takt auftretende und fast durchweg beibehaltene Achtelfigur ist gut erfunden und von trefflicher Wirkung. Ein Wechsel der Taktart scheint der Componist sehr zu lieben, denn auch in diesem Satz wechseln $\frac{9}{8}$- und $\frac{3}{4}$-Takt mit einander ab. Der Autor würde meiner Meinung nach gut thun, wenn er nicht zu häufigen Gebrauch von solchem Wechsel machte; er hüte sich derselbe auch so unvermerkt sich vollziehen lassen wie in diesem Satze. Oft gebraucht nutzt sich Alles ab. Der letzte Satz (Es-dur, $\frac{3}{4}$) ist ein lang und breit ausgeführtes Scherzo und steht eben deshalb hier kaum am rechten Platz. Dass der Componist mit einem Scherzo zu schliessen beabsichtigte, glaube ich nicht, denn es wird ebenfalls der Meinung sein, dass der letzte Satz eines grösseren Ganzen einen andern Charakter als den eines Scherzos verlangt; so ist vielmehr anzunehmen, dass der eigentlichen Absicht des Autors entgegen der Satz den Scherzocharakter annahm und, einmal fertig, nun auch beibehalten ward. Besser wäre gewesen, der Autor hätte die Mühe der Composition eines passenderen Satzes nicht gescheut. An und für sich betrachtet ist das Scherzo nicht weniger interessant als die vorhergehenden Sätze. Es könnte sehr wohl als selbständiges Stück ausgeführt werden und als solches befriedigen.

An den Grundzügen der hergebrachten Form festhaltend, weicht das Werk im Einzelnen wohl von ihr ab, bleibt aber trotzdem immer verständlich. Technisch gewandt und vor Allem musikalisch müssen die Spieler sein, wenn sie das Werk zu gehöriger Geltung bringen wollen, und das gilt in erster Linie vom Clavierspieler. Bedeutende technische Schwierigkeiten sind mir nicht aufgefallen. Violine und Violoncell können sich über stiefmütterliche Behandlung nicht beklagen; sie participiren an Allem. Bald imitirend, bald, wenn ich so sagen soll, concertirend ist das Wechselspiel der drei Instrumente überaus ansprechend.

Ich habe ohne Rückhalt gesagt, was ich an dem Trio zu erinnern finde; will schliesslich aber auch eben so offen sagen, dass ich es trotzdem für ein sehr geistvolles Werk halte. Dächte ich weniger günstig über dasselbe, würde ich mich nicht so lange bei ihm aufgehalten haben. Es sollte mich freuen, wenn ich dazu beigetragen hätte, ihm den Weg zu den Spielern und den Publikum zu ebnen. Geübte Triospieler finden in ihm

eine dankbare Aufgabe und ihrer Beachtung empfehle ich es aufs Wärmste.

Lassen Sie mich hiernach mit wenigen Worten noch ein niedliches Chorwerkchen anführen:

J. P. E. Hartmann. Frühlingslied von H. C. Andersen (nach dem dänischen Original von Edmund Lobedanz) für Chor und Orchester. Clavierauszug mit Text. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. 3 Mark.

Auf dem Titel steht nur: für Chor. Ich bemerke ergänzend, dass gemischter Chor damit gemeint ist. Eine leicht ausführbare Composition von gefälligem heimathlichem Charakter, dass sie ein wenig an Gade erinnert, empfiehlt sie vielleicht bei Manchen. Auch mit Clavierbegleitung wird sie sich gut machen. Gesangvereinen, die zur Abwechslung einmal etwas in diesem Genre singen wollen oder sich keine schweren Aufgaben stellen dürfen, dann ich sie mit gutem Gewissen empfehlen.

Befriedigt darüber, dass ich auch in meinem diesmaligen Schreiben lobend danach und auch Sie, wie ich denke, wieder befriedigt habe, lege ich die Feder nieder und schicke mich an, Jemand zu befriedigen, der ebenfalls sein Recht haben will. Mein Kleiner ruft nämlich aus Thür herein: Papa, zu Tisch! Da wissen Sie, welch' hohen Herrn ich meine. Ich grüsse Sie schön.

Anzeigen und Beurtheilungen

Carl Maria von Weber und **Friedrich Silcher**. Von **Dr. R. A. Köstlin**. (Mit den Portraits der beiden Componisten.) Neue Volksbibliothek. II Serie. Heft 42 und 29. Stuttgart, Verlag von Levy und Müller. 1877. Pr. 60 Pf.

Der Herr Verfasser liefert uns in dem 28 Seiten enthaltenden Heftchen kurze Lebens- und Charakterbilder von Weber und Silcher. Die Verlagshandlung that sehr wohl daran, sie in ihre Volksbibliothek aufzunehmen, denn beide Componisten hinterliessen dem Volk viele herrliche Weisen und sind besonders Lieblinge desselben geworden. Wie sollte es deshalb nicht gern Näheres über ihr Leben und Wirken erfahren! Herr Köstlin theilt es ihm mit und zwar in geschickter Weise und beredten Worten. In gedrängter Kürze giebt er in seinem »C. M. v. Weber« das Wesentliche von dem, was Weber's Sohn Max M. v. Weber und F. W. Jähns in ihren Schriften über den Componisten mittheilen, gerade so viel, als nöthig ist, um sich daraus ein zutreffendes Gesammtbild von dieser glänzenden Erscheinung entwerfen zu können. Mit besonderer Liebe und Wärme behandelt er unseren Volkslied-Componisten par excellence aus Schwaben, Friedrich Silcher, seinen Landsmann. Nicht als ob er ihn auf Kosten Anderer in den Himmel erhöbe, nein, er kennt dessen Schwächen und berührt sie, wenn auch möglichst zart; das giebt ihm aber das Recht, auch seine bedeutenden Verdienste um das Volkslied ins hellste Licht zu setzen. Was der Zeichnung besondern Werth verleiht, ist, dass der Verfasser aus eigener Erfahrung schöpfen konnte. Er kannte Silcher persönlich, ja er ist, wie es scheint, aus eigener Anschauung über die näheren Verhältnisse desselben und sein Wirken als Universitätsmusikdirector in Tübingen unterrichtet und was er selbst etwa nicht wusste, hatte er die beste Gelegenheit sich von andern Bekannten und Freunden Silcher's sagen zu lassen, wie z. B. von der in Tübingen verheiratheten bekannten Liedercomponistin Josephine Lang, in deren Hause Silcher häufig war, vielleicht auch noch von dem verstorbenen musikliebenden Professor der Theologie Palmer, der ebenfalls und Silcher verkehrte, von durchaus zuverlässigen Gewährsleuten also. In Allem, was den äussern Lebensgang Silcher's seine Person und persönlichen Verhältnisse anlangt, kann man deshalb die vorliegende biographische Skizze unbedenklich als Quelle benutzen. In dem Aufsatz über Silcher (in Nr. 38—41 d. Ztg.) habe ich mir bereits erlaubt es mit Ihnen und den Herrn Verfasser mehrfach mit seinen eigenen Worten angeführt, für welche Hülfe ich ihm hiermit bestens gedankt haben will. Gerade über Silcher's Lebensgang bis zu seiner Berufung nach Tübingen liefert es uns ausreichenden Mittheilungen, diese Lücke ist nunmehr ausgefüllt. Eines an diese Berufung sich knüpfenden Differenzpunktes möchte ich auch hier wieder Erwähnung thun. Herr Köstlin sagt nämlich, Silcher sei auf Empfehlung eines Professors in Tübingen angestellt, sonst wird berichtet, der Tübinger akademische Senat habe Silcher die Composition einer Cantate zur dritten Säcularfeier des Reformationsfestes aufgetragen und ihn in Folge der glücklichen Erledigung dieses Auftrags berufen. Herr Köstlin erwähnt diesen Vorgangs und der Cantate nicht. Besonders grosses Gewicht ist ja allerdings auf diesen Punkt nicht zu legen, aber weil sich's dabei um ein specielles Verdienst Silcher's handelt, wäre es mindestens interessant zu erfahren, wie die Sache sich verhält; überhaupt ist es mehr als wünschenswerth, auch bei Nebenumständen sichern Boden unter den Füssen zu haben. Deshalb erlaube ich mir, mein Ersuchen an Herrn Dr. Köstlin um Aufklärung, die er zu geben sicher im Stande sein wird, hier zu wiederholen. Ebenso mag ich nicht unterlassen, noch einmal anzuführen, was ich in dem erwähnten Aufsatze über Silcher S. 608 in Nr. 39 d. Ztg. bezüglich einiger Volksweisen, die Silcher zugeschrieben werden, bemerkte: »— — er (Silcher) protestirt auch dagegen, dass er als Verfasser von Liedern genannt wird, die schon lange vor ihm existirten.« Letzteres geschieht noch jetzt ziemlich häufig und selbst von sonst gut Unterrichteten. So weist z. B. auch unser mehrfach citirter Gewährsmann Herr Dr. Köstlin irrthümlicherweise Silcher folgende Lieder zu: „Jetzt gang i ans Brünnele“, „Am Brunnen vor dem Thore“, „Muss i denn, muss i denn zum Städtle hinaus“, „Ich hatt' einen Kameraden“, „Wie die Blümlein draussen zittern“, „Heute scheid' ich, morgen wandr' ich“, „Morgenroth, Morgenroth“, „Steh' ich in finstrer Mitternacht“. Das zweitgenannte ist ein Theil eines Franz Schubert'schen Liedes mit Clavierbegleitung, von Silcher für Männerchor gesetzt; das drittletzte ist von F. G. Fesca; die Verfasser der andern sind nicht nachweisbar. Irrthümer dieser Art wären nicht so häufig vor, hätte Silcher selbst von Anfang an die Namen der nachweisbaren Verfasser über den Liedern angegeben. In unserer Sammlung (der in 12 Heften erschienenen für vier Männerstimmen gesetzten Volkslieder) ist kein einziger Name genannt und nur aus einer Bemerkung des Verlegers, der sich sein Eigenthumsrecht an den Liedern von Silcher wahrt, ersehen wir, welche Weisen von diesem herrühren. Nur in den den deutschen Volksliedern für eine oder zwei Singstimmen beigegebenen Bemerkungen giebt Silcher an, welche Melodien ihre eigenen Verfasser haben. So erscheinen die Irrthümer entschuldbar. Den angeführten Liedern ist noch hinzuzurechnen: »Es zogen drei Bursche wohl über den Rhein«. Nur die zweite Hälfte des Liedes von der Stelle an »Frau Wirthin hat sie« etc. rührt von Silcher her, bisher bestand die Weise aus den ersten 12 Takten. Bei einer etwaigen neuen Ausgabe des Hefts werden diese Irrthümer hoffentlich berichtigt.

Die Schreibweise des Herrn Verfassers ist klar und auch für den verständlich, der nicht gerade musikalisch genannt werden kann; sie ist zugleich warm und theilnehmend und so gelingt es dem Autor, auch den Leser für seinen Mann zu erwärmen. Im Uebrigen verweise ich auf das Heft selbst. Es kostet nur 60 Pf. und ist deshalb Jedermann zugänglich. Sei

zu hiermit bestens empfehlen. Der Herr Verfasser, der Pfarrer in Maulbronn in Würtemberg ist, hat dasselbe dem »Schwäbischen Sängerbund« als Gabe zum 24. und 25. Juni 1877 gewidmet.

Göttingen. E. Hille.

Die Hochländer. Historisch-romantische Oper in vier Acten. Dichtung und Musik von **Franz von Holstein.** Op. 36. Offenbach a. M., Joh. André.

Clavierauszug. 318 Seiten gr. 8. Pr. 40 Mark.

Die Partitur ist in derselben Verlagshandlung erschienen; wir haben sie nicht gesehen, können daher über dieselbe weiter nichts sagen, als dass sie in zum Probe von 78 Mark notirt ist.

Der Clavierauszug erschien bereits im November 1877, was wir damals auch anzeigten (s. Jahrg. 1876 Sp. 749). Die erste Aufführung fand in Mannheim im Januar des folgenden Jahres statt und seit jener Zeit scheint dieses neue Werk des begabten Leipziger Tonsetzers geruht zu haben. Die nächste Ursache, weshalb wir heute davon ausführlich kommen, ist eine nun bevorstehende neue Aufführung dieser Oper und zwar in Hamburg am Stadttheater. Unsere Hoffnung, über das Werk inzwischen eine eingehende Besprechung bringen zu können, hat sich nicht erfüllt. Die Hamburger Aufführung wird uns wohl Gelegenheit bieten, näher darauf einzugehen; vorläufig wird nichts beabsichtigt, als in Erinnerung zu bringen, dass der Clavierauszug bereits seit zwei Jahren vorliegt.

Die Oper hat gleich vielen anderen Theaterstücken ihren Stoff der ereignissreichen und aufregenden Geschichte der letzten und grössten schottischen Rebellion entnommen. Der erste Act spielt in der Umgebung Edinburgs im Sommer 1745, als sich mit dem Prätendenten Charles noch alles rosig anliess. Dann kam die verhängnissvolle Schlacht bei Culloden, nach welcher die Aufständischen in alle Winde zerstreut wurden. Die drei letzten Acte spielen in der Zeit nach dieser Niederlage und zeigen die tragischen Folgen derselben an den Helden des Spiels. Der Autor beansprucht für grosse und kleine Rollen mindestens ein Dutzend Sänger in folgender Vertheilung: 1 Sopran, 4 Mezzosopran, 3 Tenore, 2 Baritone, 3 Bässe. Schon aus dieser Stimmenvertheilung würde ein unaufmerksamer Theaterdirector entnehmen, dass es sich hier um eine deutsche Oper handelt. Zu Chören bietet die Handlung natürlich viele Gelegenheit, doch hat der Tonsetzer dieselbe keineswegs über Gebühr benutzt, auch die betreffenden Sätze durchweg einfach und oft sehr ansprechend melodisch gehalten.

Die Hamburger Bühne hatte mit ihren neuen Opern, die sie aus deutschen Componisten brachte, eine recht glückliche Hand, weshalb wir auch der Aufführung der Hochländer mit einigem Vertrauen entgegen sehen. Was dieselbe zu erhöhen geeignet sein möchte, ist das unleugbare Geschick, mit welchem die Inscenirung ins Werk gesetzt wird. Das Theater hat unter Pollini's Leitung in dieser Hinsicht nahezu einen grossstädtischen Zug erhalten. Von mehreren, ja mehr oder weniger von allen in den letzten Jahren hier vorgeführten neuen deutschen Opern behauptet man, dass sie sich nicht so lange gehalten haben würden ohne diese Ausstattung, was wir nicht weiter untersuchen wollen, aber jedenfalls ein Compliment für die Direction ist. Das einzige Werk, welches trotz alledem wie Blei auf den Grund sank, waren Rubinstein's Makkabäer; die Folkunger und die Sonnenhütte ... hielten sich schon eher, aber nicht so fröhlich wie die Musikhändler wünschen. Hoffen wir, dass die Hochländer sich ihnen als Drittes anreihen, und die man gleich abwechselnden Scenen in denselben wieder Gelegenheit zu Schaustellungen gehen werden, welche die Menge zu fesseln geeignet sind.

Von der ersten Oper des Componisten, dem Haideschacht, erschienen entlängst einige Arrangements, die wir bei dieser Gelegenheit notiren wollen als empfehlenswerthe Bearbeitungen frischer Melodien.

1. Melodienkranz aus der Oper »Der Haideschacht«. Musik von F. v. Holstein. Für das Pianoforte bearbeitet von Hermann Cramer. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. M. 3 00.

2. Aus der Oper »Der Haideschacht« von F. v. Holstein. Arie, Scene, zwei Lieder und Trio, für Pianoforte und Violine übertragen von J. H. Haueß. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. M. 3 00.

3. — Dieselben fünf Stücke für Pianoforte, Violine und Violoncell übertragen von demselben. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. M. 5.

Berichte

Leipzig, 10. October.

Der Beginn unserer dieswinterlichen Concertsaison hatte in gewissem Sinne Aehnlichkeit mit einem Dammbruche. Bis zum 11. October herrschte in unseren Concertsälen gänzliche Stille; von diesem Tage an aber brach die Fluth los und jagten sich Anzeigen auf Anzeigen, Concerte auf Concerte. Das Gewandhaus, sowie der Musikverein Euterpe, desgleichen die Wagner'sche Musikcapelle (welche schon im vorigen Winter im Bonorand'schen Etablissement stehende grössere Orchesterconcerte veranstaltet hatte) zeigten die Wiederaufnahme ihrer Thätigkeit für diese und die nächste Woche an. Ebenso kündigten Herr Dvorák v. Walden (Violinist), die Pianistin Fräulein Anna Bleiße und die Kammersängerin Frau Gustmann-Mayer für die nächste Zeit Matinéen und Soiréen an. Von diesen angezeigten Concerten gingen bereits vom Stapel die beiden Matinéen des Herrn v. Walden und des Fräulein Bleiße, desgleichen das erste Gewandhausconcert und die erste Kammermusikunterhaltung des Herrn Jean Becker und Genossen.

Wenden wir uns nun zunächst zu dem ersten Gewandhausconcerte. Dasselbe feierte das Andenken des am 12. Septbr. d. J. verstorbenen hochverdienten Kapellmeisters Julius Rietz, der vom Jahre 1848—1860 und von 1854—1860 Kapellmeister der Gewandhausconcerte war. Man hatte von ihm die Ouverture in A dur und die Symphonie Nr. 3 in Es-dur gewählt. Letzterer ging noch in Bezug auf die Todtenfeier Mozart's »Maurerische Trauermusik« voraus, welche Orchesternummern alle in würdiger Weise ausgeführt wurden. Auch von dem gegenwärtigen Kapellmeister Herrn Carl Reinecke bekamen wir eine Composition zu hören. Dieselbe bestand in einem neuen Clavierconcert, welches der Componist mit der dermaßen als Clavierspieler eigenen Feinheit vortrug, so dass sowohl Spiel wie Composition beim Publikum allgemeine Anerkennung fanden. Zwischen den Instrumentalsätzen hörten wir die Arie »Non più di fiori« aus Titus von Mozart und die Lieder »An die Leyer« von F. Schubert und »Sehnsucht« von Anton Rubinstein (letzteres war leider nur nicht ganz zu dem ernsten Charakter des Concertes passend) von einer uns bisher unbekannten Sängerin, Frl. Fanny Olden aus Dresden. Die junge Dame führte sich mit den genannten Sachen aus höchst beachtenswerthes Gesangstalent von trefflicher Stimmanlage und guter Schulung ein und gewann sich durch ihren dennoch erwarteten Vortrag die Gunst der Zuhörer.

In Jean Becker's erster Soirée kamen laut Anzeige die Quartette Op. 20 Nr. 4 von Joseph Haydn, Nr. 6 von W. A. Mozart und Op. 59 Nr. 3 von L. van Beethoven zur Aufführung. Wir lesen über dieselbe zu sofort bereit uns stecke, weil man es nicht für nöthig erachtete der Redaction d. Bl. ein Billet zugehen zu lassen.

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur Friedrich Chrysander

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 31. October 1877. Nr. 44. XII. Jahrgang.

Inhalt: Mattheson's Beschreibung der Orgelwerke seiner Zeit. — Kritische Briefe an eine Dame. — Anzeigen und Beurtheilungen (Leben und Werke des Flötisten Johann Joachim Quantz, nach den Quellen dargestellt von Albert Quantz). — Die Hochländer, historisch-romantische Oper von Franz von Holstein. — Berichte (Leipzig). — Berichtigungen. — Anzeiger.

Mattheson's Beschreibung der Orgelwerke seiner Zeit.

Wir beginnen hiermit die in Nr. 36 erwähnten Beschreibungen der Orgelwerke, von welchen Mattheson der im Jahre 1721 zu Hamburg erschienenen zweiten Auflage des zweiten Theiles von Niedt's »Musikalischer Handleitung« die ersten sechzig einverleibte und dann diese Zahl durch handschriftliche Nachträge in seinem Exemplar mit der Zeit fast auf das Doppelte brachte. Das Ganze, sowie es nun vorliegt, bildet eine der wichtigsten Quellen der deutschen Orgelgeschichte, auch darf jedes der vorgeführten Werke mehr oder weniger eine selbständige Bedeutung beanspruchen. Diese Mittheilungen, die hier auf einem engen Raume zugleich übersichtlich gegeben werden, finden hoffentlich den Beifall und die Werthschätzung welche sie verdienen. Mattheson's Handexemplar, dem sie entnommen sind, befindet sich in der Hamburger Stadtbibliothek. Die in den handschriftlichen Nachträgen beschriebenen Werke haben wir bei der Numerirung durch »(Ms.)« kenntlich gemacht.

Von den Dispositionibus (mehrentheils) berühmter Orgelwerke jetziger Zeit.

§ 1. Weil dieses Werklein am meisten vor solche Leute geschrieben und revidirt worden ist, die entweder zum Organisten bereits Profession machen, oder doch künftighin zu machen gedenken, so hat man nicht undienlich, sondern vielmehr höchst nützlich erachtet, allhier eine Sammlung von den Dispositionen etlicher schönen Orgelwerke zu publiciren, um desto mehr, weil es etwas gar curieuses ist, davon man sonst in Büchern nichts findet.

§ 2. Zwar hat Michael Praetorius, ein ehemaliger gelehrter Cantor zu Braunschweig, vor mehr als hundert Jahren die Einrichtungen etlicher alten Orgelwerke seiner Zeit herausgegeben, und sind solche Syntagma Musicum Tomo II. Parte V pag. 161 zu finden, allein es hat sich seit hundert Jahren viel geändert, verschiedene Werke, davon gedachter Autor eine Specification giebt, sind eingegangen und neue an deren statt gebauet, z. E. die Jacobs-Orgel hier in Hamburg, die Lüneburgischen Werke und viele dergleichen, und diejenigen so reparirt und verbessert, kann man nicht mehr so kennen; die andern aber haben bei gedachtem Autore eine mangelhafte Beschreibung, wie ich es selbsten wahrgenommen, und endlich sind dieses ganz andere Werke, als die wohlgemeldter Praetorius benennet, wenn wir ja ein paar ausnehmen.

§ 3. Aus solchen Ursachen nun, und um guter Leute willen, denen, im etwa heute oder morgen auf ihren Reisen diese oder jene Orgel besuchen wollen, nützlich sey, ihre Beschaffenheiten, Stimmen und Register etc. wissen und sich darnach richten können, habe diese Sammlung, so wie ich das grossen Theil derselben von einigen guten Freunden bekommen habe, hier anhängen und der Welt vor Augen legen wollen. In den Namen der Städte ist die alphabetische Ordnung in acht genommen, übrigens aber sind die stärksten Werke ebenan gesetzet worden. Ich will einem curieusen Liebhaber rathen, dass er sich dieses Anhang mit weissem Papier durchschiessen lasse, weil vieles zu ändern und zu addiren sein dürfte (wie schon hier merklich geschehen ist).

1. (Ms.)

Die Orgel zu Angerburg in Preussen,

hat 34 Stimmen.

Oberwerk.

1	Bordun	16 Fuss
2	Principal	8
3	Spitzflöte	8
4	Quint	6
5	Spielflöte	4
6	Trompet	8
7	Superoctav	2
8	Mixtur	6fach
9	Octav	4
10	Sesquialter	1

Brust.

1	Rohrflöte	8 Fuss
2	Viola di Gamba	8
3	Salcional	4
4	Gemshorn	4
5	Waldflöte	2
6	Mixtur	3fach

Rückwerk.

1	Principal	4
2	Quintadena	8
3	Octav	2
4	Gedact	8
5	Quint	3
6	Terz	$1\frac{1}{2}$
7	Mixtur	3fach
8	Hautbois	8 Fuss

Pedal.

1	Untersatz	32 Fuss
2	Sub-Bass	16
3	Octav	8
4	Gedact	8
5	Octav	4
6	Bauerpfeife	1
7	Principal	8
8	Trompet	8
9	Zink	1
10	Mixtur	6fach

Neben-Register.

1 Cymbelstern
1 Tremulant
1 Haupt-Ventil
1 Oberwerk-Ventil
1 Brust-Ventil
1 Rückwerk-Ventil
6 Bälge.

Der Organist heisst *Walleck*.

4. 3b.

Die Orgel in der Hauptkirche zu Annaberg,

hat 60 Register

Ober-Clavier			
8 Gedact	16 Fuss	8 Gedact	8
6. Quintadena	8	5 Vox humana	8
8 Gedact	8	6 Sesquialtera	2fach
8 Spitzflöte	8	7. Scharff	4fach
8 Gemshorn	8	8 Nasat	3 Fuss
		9 Liegende Flöte	8
		10 Gemshorn	8

Mittel-Clavier		Pedal	
8 Principal	8	8 Offener Sub-Bass	16
8 Quintadena	16	8 Principal	8
8 Octava	4	8 Posaune	16
8 Octava	8	8 Trompete	8
8 Quinta	3	8 Octava	8
8 Mixtura	6fach	8 Quinta	8
7 Cymbel	3fach		

Unter-Clavier			
8 Principal	8		
8. Rohrflöte	4		
8. Mittelflöte	4		

Ein Ventil zum Pedal, eins zum Oberwerk, eins zum Hauptwerk, ein Cymbelstern, ein Cimbel-Glöcklein, 8 Bälge und Koppel für alle 3 Claviere.

An 1700 hat *Johann Tobias Dressel* das Werk reparirt.

8a 3b) Auf dem Mittel-Chor stehet eine Orgel von 10 Registern

Manual.			
Principal	4 Fuss	Sesquialt	2fach
Principal	8	Grob Gedact	8 Fuss
		Pedal.	
Octava	8	Principal-Bass	8
Semi-Scharff	4fach	Sub-Bass	16
Sub-Flöte	8 Fuss	Posaune	8
Octava	8	3 Ventile, 3 Bälge	

5

Die Orgel in der Stadt Bergen

auf der Insel Rügen

(so in diesem 1720sten Jahre noch reparirt worden)

hat 20 Stimmen

Werk.			
4 Principal	8	6. Trommeln und Harfen-Regal, welche beide nur als Register ausmachen. Das Harfen-Regal 8 Fuss gehet vom C bis $\bar{c}$, die Trommeln aber vom $\bar{c}$ bis $\bar{\bar{c}}$, dann dieser gehet fürs ganze Clavier aus (hervorstickt)	
2. Gedact	8		
3 Hohl-Flöte	4		
8 Octava	8		
5. Superoctava	8		
8 Scharff			
7 Quinte	8		
8 Repetirende Cimbel			
Bb-Positiv.		**Pedal**	
1 Principal	8	1 Bourdun	8
2 Gedact	8	2 Schalmey	8
3 Quinta	8	3 Trommel	8
4 Superoctava	8	4 Gedact	8
5. Cimbel	3fach	5. Octava	8
		6. Flöten-Bass	8
		nebst einem Tremulanten.	

Es sind auf dieser Insel hin und wieder viele unbrauchbare und ganz verdorbene Orgeln, welche leider! nur allein darzu dienen, dass sie den Augen ein Denkmal von der Liebe unserer Vorfahren zum ordentlichen und wohlklingenden Gottesdienste darstellen.

(Fortsetzung folgt.)

Kritische Briefe

an eine Dame.

4

Soll ich meinen Sohn Musiker werden lassen?

Wie oft ist diese Frage wohl schon gethan! Heute kommen nun auch Sie mit ihr. Ich beantworte sie, indem ich Sie an Bilder aus den Schattenseiten des Musikerberufs hinweise; dann überlegen Sie, was zu thun ist.

Das kann so vieles wenn nicht der meisten Musiker ist kein beneidenswerthes. Lassen wir sie einmal die Revue passiren. Denken Sie zunächst an den Kapellmeister. Da muss er alsoo in Zug auf Bitte einstudiren und probiren und studiren heute Verdi oder Donizetti, morgen Gounod oder Auber, übermorgen Wagner, bis es wieder von vorn angeht. Was er gern spielt, z. B. Opern oder Symphonien von Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Werke von Schumann, Mendelssohn, Brahms, das kommt nicht so häufig vor. Händel, Bach, Gluck gehören zu den Seltenheiten. Bei Wind und Wetter muss er sich pünktlich einstellen zur Probe und Aufführung, muss geduldig ausharren, wenn's noch so lange währt oder noch so langweilig ist. Und das wird nicht etwa gut bezahlt, eher ungenügend oder gar schlecht. Mit vielleicht 300 Thlrn. Gehalt fängt der Kapellmeister an, nach und nach bekommt er allerdings mehr, aber wenn er, ausnahmsweise zum Kammer- oder Hofmusikus avancirt, bis zu 8—900 oder 1000 Thlr. gestiegen, dann ist in vielen Fällen das Höchste erreicht in seiner Stellung. Nun lebt er in einer grösseren Stadt mit hohen Brod- und anderen Preisen, hat Weib und Kind — wie soll er da auskommen, wenn er aus eigenen Mitteln nichts zuzusetzen hat? Glücklich, wenn er die ihm übrig bleibende freie Zeit benutzen kann, um Privatunterricht zu geben. Er ist ein vielbeschäftigter und, man kann sagen, geplagter Mann, dessen Illusionen geschwunden sind und der kaum noch ein Ideal hat. Durch die Beschäftigung mit allerlei Musik erlerfst auch wohl seine künstlerische Gesinnung Einbusse, stellt sich wohl eine gewisse Geschmacksverwirrung bei ihm ein. Nun malen Sie sich das Bild selbst weiter aus und dann frage ich Sie, ob Sie Lust haben, Ihren Sohn Mitglied einer Theaterkapelle werden zu lassen. Oder denken wir an einen Clavierlehrer. Tag für Tag fängt er früh an und hört er spät auf. Dann ist er abgespannt und kann Anderes nicht mehr thun. Dann hat er vielleicht das Unglück, viel talentlose Schüler zu besitzen. Niemand ersetzt ihm, wenn er krank ist, jede ausfallende Lection im Einkommen bei ihm. In dieser Beziehung stellt sich das festangestellte Kapellmitglied jedenfalls besser. Diese beiden Berufe führe ich deshalb zuerst an, weil Sie sagen, dass Ihr Musikant eben so viel Talent für Violin- als für Clavierspiel habe. An und für sich erscheint nur das eigentlich etwas bedenklich. Jedenfalls muss er sich für ein Instrument entscheiden und das andere liegen lassen oder sich nur nebenbei mit ihm beschäftigen. Es wird kein ausgezeichneter Musiker auf beiden Instrumenten, das lassen Sie sich nur gesagt sein. Bedenken Sie, bis zu welch schwindelnder Höhe sowohl die Violin- wie die Claviertechnik hinaufgeschraubt ist, die erreicht man nicht im Traume. Es gehört viel Energie, sehr viel Talent, ausserordentlich viel Zeit dazu, um die Technik auf einem Instrumente sich zu aneignen und einigermaassen auf der Höhe der Zeit zu stehen.

Und die Virtuosenlaufbahn? Sie hat viel Blendendes und Verführerisches für alle jungen Leute, der Erfahrene aber weiss, wie häufig der Schein trügt und wie viel Dornen sie neben Rosen hat! Nur Spieler allerersten Ranges sind im Stande, was das Materielle betrifft, durch ihre Vorträge nicht nur zu gewinnen, was sie bedürfen, sondern darüber hinaus auch etwas zu erwerben. Ihren Sollongungen pflegt sich das Publikum zu fügen. Spieler zweiten Ranges müssen sich dem Publikum accommodiren und deshalb wird es ihnen schwer, Schätze zu sammeln. Nach Verlauf einiger Jahre schon sind sie vielleicht genöthigt, anderweit, z. B. durch Unterrichten ihre Subsistenzmittel sich zu erwerben und da haben wir wieder den Musiklehrer.

»Vielleicht gelänge es meinem Sohn, da oder dort als Musikdirector oder Kapellmeister angestellt zu werden«, sagen Sie

Ja vielleicht! Aber das sind ungefangene Fische. Gute Stellen giebt es erstens nicht so viele und zweitens gehört viel Glück dazu eine solche zu erlangen. Talent und Verdienst entscheiden hier nicht immer, häufig kommt es mehr auf das »Kennen« als auf das »Können« an. Auf einen Musikdirector oder Kapellmeister lässt sich nicht von vorn herein studiren. Wird man Kleiner gefragt, was willst Du werden? dann antwortet er: General! Warum sollte Ihr Sohn nicht auf dieselbe Frage antworten: Generalmusikdirector! Das sind so fromme Wünsche eines Kindes, über die man sich amüsirt. Wenn des Bauern Sohn in der Schule leidlich schreibt und rechnet oder Bibelverse und Gesänge leicht lernt, dann sagt man in der Familie wohl: »Der Junge mot Paster weren«. Pardon! Sie wissen ja, dass ich weiss, wie Sie Fähigkeiten so überschätzen nicht gewohnt sind. Auf eine Organistenstelle reflectiren Sie wohl nicht? Kann ich Ihnen nicht verdenken. Ein leidlich dotirtes Stellen in deutschen Reiche sind fast an den Fingern herzuzählen. Mindestens drei Viertheile der Stellen sind schlecht dotirt, so schlecht zuweilen, dass sich keine Bewerber um sie finden und man genöthigt ist, sie Volksschul-Lehrern zu übertragen, ja es kommen die Fälle vor, dass man die Organistenstelle an den Mindestfordernden vergiebt. Das ist eine arge Calamität, von der ich hier übrigens nicht weiter reden will. Was bleibt sonst an Stellen mit festem Gehalt übrig? Lehrerstellen an Conservatorien, Gymnasien, Lehrerseminarien etc., im Allgemeinen ungenügend oder schlecht, ausnahmsweise einmal gut dotirt.

Sie werden mir vorwerfen, dass ich der Abschreckungstheorie huldige. Keineswegs thue ich das. Bin ich doch auch, wie Sie wissen, gegen Beibehaltung der Todesstrafe. Aber die jungen Leute sehen meist nur Licht, ohne sich um den Schatten zu kümmern, und deshalb sind die älteren erfahrenen Leute verpflichtet, sie auch auf letztere aufmerksam zu machen. Das ist meinerseits geschehen. Und nun sage ich: ist Ihr Sohn auch gerade kein Genie, hat er aber nach dem Urtheil Sachverständiger entschiedenes Talent für Musik, einerlei für welchen Zweig derselben, und lässt er sich durch nichts von seiner Neigung für sie abbringen, so lassen Sie ihn ruhig Musiker werden. Hätte er einmal erhebliches schöpferisches Talent, so würde ich es fast für sündlich halten, wenn Sie ihn zurückhalten wollten. Mit Componisten haben wir freilich hinreichend, aber der guten Componisten noch lange nicht genug. Freilich könnte er, wenn er der Meistern einer würde, eine Ertrage seiner Compositionen allein auch schwerlich leben — das verstehe ich wenigstens —, aber in diesem Falle ist man schon ohne berechtigt, der Zukunft etwas zu überlassen. Im Uebrigen brauchen Sie sich, da Ihr Sohn noch jung ist, nicht zu übereilen. Lassen Sie ihn noch tüchtig was lernen in einem Gymnasium: an intelligenten Musikern ist uns immer gelegen. Es ist eine reine Thorheit, wenn man meint, derartige Studien vertrügen sich nicht mit den musikalischen. In diesem lassen Sie ihn dabei nur gründlich weiter unterrichten. Sie haben dort Lehrer, die einstweilen vollständig ausreichen. Sie gewinnen dabei zugleich Zeit. Alles gehörig zu überlegen und beharrt Ihr Sohn bei seinem Entschluss, so schicken Sie ihn, wenn er zu Verstande gekommen und einigermassen selbständig geworden ist, zu weiterer Ausbildung fort, wohin? darüber können wir später weiter reden. Ich bin gar nicht dafür, dass man die Schüler so jung einem Conservatorium oder dergleichen Institut übergiebt; gar zu leicht verbummeln sie die Zeit und denken, dass es noch immer früh genug sei, etwas zu lernen. Ein Wunderkind kann Ihr Sohn ohnehin nicht mehr werden, dazu ist er schon zu alt, auch ist die Zeit der Wunderkinder Gottlob so ziemlich vorüber. Bestimmt sich Ihr Frize aber sollicherweise einen Andern, auch gut, dann erziehen Sie ihn zu einem tüchtigen Dilettanten. Als solcher kann er dieselbe Freude an der Musik haben, ja mehr noch, weil er sie nicht als Erwerbszweig zu treiben braucht. Er musicirt nach Lust und Belieben und kann sich seine Sachen frei wählen, der Fachmusiker muss zu häufig auf Commando Musik treiben und das ist es eben, was ihm die Freude an ihr so oft benimmt, aber so lässt sich einmal nicht ändern. Auch als Dilettant kann er sich in vielfacher Weise um die Kunst verdient machen. Je mehr tüchtige Dilettanten wir haben, um so besser. Nur predigen Sie ihm unablässig Bescheidenheit. Mag er sich Sie zum Muster nehmen. Nichts unausstehlicher, als stolz arrogante Dilettanten.

Lassen Sie Ihren jungen Musikanten einen guten Grund legen und harren Sie sonst, was schon genügt, der Dinge, die da kommen sollen. Entscheidet sich derselbe schliesslich erst auf der Universität für Musik, so brauchen Sie sich deshalb kein graues Haar wachsen zu lassen. Wer in diesem Alter umsattelt, von dem kann man annehmen, dass er sich der Tragweite seines Entschlusses voll kommen bewusst ist, so wie dass er mit aller Macht und Energie auf Erreichung des Zieles, das er sich gesteckt, hinarbeitet. Marschner studirte Jurisprudenz, Hans v. Bülow desgleichen, Ambros Theologe, der frühere Conservatoriumsdirector in Prag Kittl und der Musikschriftsteller Ambros waren bereits ziemlich angestellte Rechtsgelehrte, als sie zur Musik übergingen, und es liesse sich noch eine ganze Reihe anderer tüchtiger Meister nennen, die ähnlich verfuhren, wobei es eigenthümlich ist zu sehen, wie die meisten derselben zuerst Juristen werden wollten oder sollten. Uebereilen Sie daher nichts, das sage ich zum dritten Mal; kommt Zeit, kommt Rath. Und damit Gott befohlen. Wie immer der Ihrige.

Anzeigen und Beurtheilungen

Leben und Werke des Flötisten **Johann Joachim Quantz**, Lehrers Friedrichs des Grossen. Nach den Quellen dargestellt von **Albert Quantz**. Berlin, R. Oppenheim 1877. 56 Seiten kl. 8. Pr. 1 M.

Eine kleine, aber hinreichend ausführliche Lebensbeschreibung eines Musikers, dessen Andenken ebenso sehr durch seine persönlichen Verdienste wie durch seine nahe Beziehung zu Friedrich dem Grossen wach erhalten blieben. In reifen Jahren schrieb er selber seine Biographie nieder, eine Musterarbeit, welche darauf Marpurg im ersten Bande seiner »Beiträge zur Aufnahme der Musik« abdruckte. Der Herr Verfasser beginnt damit, zu sagen: »Diese 1754 niedergeschriebene Autobiographie — s. Marpurg's Beiträge zur Aufnahme der Musik I. B. — enthält in der Hauptsache alles, was über seinen Lebens- und Entwicklungsgang zu wissen nöthig und wünschenswerth ist.« Aber aus solchen Worten wird Keiner errathen können, dass besagte Autobiographie im ersten Bande der Marpurg'schen Beiträge gedruckt steht, es ist das eine Art der Quellenanführung, welche unwissenschaftlich oder dilettantisch genannt werden muss, denn alle neuen und klaren Relation über die Hauptquellen einer Arbeit ist durchaus unerlässlich. Wir wollen damit keineswegs des Verfassers bescheidene Anmerkung im Vorwort, schon hier ein Dilettant über einen Meisterschreibe, zu seinen Ungunsten deuten, denn um das Leben von Quantz sachkundig zu beschreiben, ist durchaus nicht nöthig, dass man was er die Flöte zu blasen versteht. Der Dilettantismus, auf den wir hier deuten, ist ein ganz anderer, er ist nicht musikalischer, sondern litterarischer Art, bezieht sich nicht auf Musiksachen, sondern auf Buchsachen. Als wir aus dem Vorworte ersahen, wer die Anregung zu dieser Biographie gegeben und zu welchem Zwecke sie ursprünglich bestimmt war, konnten wir nicht zweifeln, den Ansichten

einen solchen Dilettantismus hier zu begegnen und sind nun doch noch erfreut zu sehen dass es einigermassen weniger der Fall ist als wir nach den vorliegenden historischen Arbeiten eines Mendel u. A. fürchten mussten.

Quantz lernte Musik bei einem Stadtmusikus und zwar auf allerhand Instrumenten — »nach damaliger Gewohnheit« setzt der Verfasser hinzu, »welche denn Virtuosität auf den einen Instrumente wohl aber eine allgemeine Kenntniss der Instrumente überhaupt förderte wie sie einem Componisten zu statten kommt« (S. 4). Nun was aber durch die instrumentale Lehrer-schaft einer Stadtpfeiferei gestellten zunächst lediglich eine Frage des lieben Brotes für den, der niemals höher kam: aber die wichtige Bruck fand überdem nun so leichter den Weg zur wahren Virtuosität. Die wahren Virtuosität wurde zu keiner Zeit mehr gepflegt als in jener, ist welcher eben der Titel »Virtuose« den grössten Ehrentitel war, welchen einem Musiker zu Theil werden konnte; aber zu den eigentlichen Virtuosen wurde der Junge durch eine solche arbeitsame vielseitige Lehrübung im musikalischen Handwerk am sichersten bewährt und als besonderer Gewinn dieser Schulung war noch die untergegangene Verbindung zwischen dem Virtuosen und dem Componisten in Einer Person. Denn wir haben bei Sängern der Fall als Beispiel sei hier nur der grosse Vocalcomponist Agostino Steffani genannt! Der Verfasser hätte die angeführte Thatsache also wohl einem richtigen ausdrücken können.

Seite 11 wird auf ein nicht ungünstiges Urtheil, welches Quantz über das Gasparo Torelli fällte, hingewiesen und geboten dasselbe mit dem in seiner Flötenschule enthaltenen zu vergleichen. Aber wie soll der Leser zwei Urtheile vergleichen können, welche ihm beide nicht vorgeführt werden? oder soll er zwei Bücher aufs Gerathewohl nachschlagen und dann vergleichen? Dies ist ein weiteres Beispiel unwissenschaftlichen Verfahrens.

Ein stärkeres noch haben wir Seite 13. Quantz kommt nach Neapel und erhält, nachdem einige Schwierigkeiten überwunden waren, Unterricht bei Alessandro Scarlatti. In seinem Bericht darüber ist das Wichtigste, warum der Unterricht sich zerschlug, wie und aus welchem Grunde er abgebrochen wurde; denn diese Worte verbreiten ein helles Licht über die Methode der damaligen Zeit. Aber hiervon sagt der Verfasser uns kein Wort. Über den besten Theil der Ausbildung dieses Meisters bleiben wir also durch ihn in vollständiger Ungewissheit.

Gemischte Schüler »Debore« (S. 14) hiess Dubourg. Ob die Frau von Quantz, eine verwittwete Anna Rosina Carolina Schindler, geb. Heland, die Wittwe des Dresdener Hornisten Andreas Schindler gewesen, was hinzuzufügen vermeiden lassen, ist unzulässig (S. 19). Aber es etwa zu pflegen Kirchenregister zu entscheiden, und da möchten wir doch gern erfahren, ob nicht daran gedacht ist, ein zu befragen.

König Friedrich II. »pflegte fast jedesmal den Rath seines verständigen und feinfühligen Lehrers einzuholen, nicht als ob er Talent und Wissen Anderer weniger geschätzt hätte, sondern weil ihm einmal Quantz von den dreizehntenzehn Tagen her durch den Muth an der Flöte am Allernächsten getreten war« (S. 22). Also mit wenigen Worten: Der Rath von Quantz wurde hauptsächlich eingeholt und befolgt, weil er der Königs Günstling war. Die Sache stand doch wohl etwas besser, sowohl für den Musiker wie für den König; und um zu einer solchen Meinung zu gelangen, braucht man sich nicht in blossen Vermuthungen zu ergehen, sondern man kann sich an die vorliegenden Thatsachen halten. Was den Meister Quantz ganz besonders auszeichnete, das war sein sicheres Urtheil nicht nur im Bereiche seines technischen Elementes, sondern nach vielen Seiten hin. Er beurtheilte Sänger so sicher wie Instrumentisten, und alle vom Standpunkte des Menschenkenners aus.

Das war es eben, wodurch er dem grossen Herrscher so werth wurde und was seinen Ansichten in den Augen desselben ein solches Gewicht verlieh. Den Günstling Quantz anzustreichen oder anzuschwärzen haben wohl Viele versucht, aber er erwies sich als unverletzlich, er war in des Königs Nähe wie fest gewachsen. Eine solche Thatsache verdient es, dass man sich nach ihren Gründen etwas näher umsieht.

Seite 22 führt der Herr Verfasser mehrere Bücher an, in denen der Leser »nähere Nachrichten über Friedrichs des Grossen Musikübung findet«, nämlich von Burney, Reichardt, Zelter und jüngeren Zeitgenossen des Königs, die sämmtlich nicht zu den eigentlichen Augenzeugen gerechnet werden können, vergisst aber den Bericht eines wirklichen Augenzeugen namhaft zu machen, der bei aller Kürze die übrigen Erzählungen an Gewicht übertreffen dürfte. Dies ist die Relation der Sängerin Mara über ihr erstes Auftreten vor dem Könige in ihrer Autobiographie, welche wir im vorigen Jahrgange unserer Zeitung zum Abdruck gebracht haben. Es ist keineswegs ein Tadel, dass der Verfasser dieselbe nicht kannte; wir würden uns vielmehr höchlich wundern, wenn er Notiz davon genommen hätte. Denn er gehört zu einer Sippe von Schriftstellern — man kann sie kurzweg als die des Mendel'schen Lexikons bezeichnen —, welche die Augen schliesst, so oft sie die Allgemeine Musikalische Zeitung erwähnt wird, und welche dieses Blatt höchstens nur als Recensir-Anstalt betrachtet, wenn einer aus ihrer Mitte ein Musterwerk zu Stande gebracht hat. Und dieses muss es sich auch leicht denn wir sind gefällig. Im Uebrigen hält Einer dem Andern die Augen zu, damit er nicht mehr sieht als ihm gut ist, namentlich die Aelteren, oder die sich schon einen gewissen Namen erschrieben haben, verrichten an solchen Werk der Liebe an den Novizen, damit diese auf andere Wege gerathe und die bisherige Interessen — bei welcher man sich so wohl befindet, da sie Jedem erlaubt, bedeutend zu werden — erhalten bleibe.

Erwähnt werden S. 44 die Verbesserungen an der Flöte, welche ferner durch Schaffung einer gründlichen Schule und angemessener Literatur und zum Range eines den übrigen [Instrumenten] ebenbürtigen Kunstwerkzeugs erhoben wurde. Dieser Gegenstand ist aber viel zu dürftig und abgerissen behandelt, da er doch den Mittelpunkt der ganzen Darstellung zu bilden, wenigstens ein eignes Capitel einnehmen sollte, weil des Mannes künstlerische Bedeutung darin zum Vorschein kommt. Der Verfasser würde sich dabei mit die Flöte und das Flötenspiel der Zeit unmittelbar vor und neben Quantz näher haben einlassen müssen, was ihm dann wahrscheinlich eine etwas andere Erkenntniss eingetragen hätte, als die in seinen obigen Worten ausgedrückte. Er meint nun denselben zwar: »Dass dies nicht zu viel gesagt, beweist die Kunstgeschichte aus Quantz Zeit« (S. 44) — aber nicht nur was nur Quantz, sondern besonders auch was unabhängig neben ihm vorhanden war, will berücksichtigt sein. Und hier häuft sich ein ganzer Berg von Thatsachen an, der die Behauptung unmöglich macht, dass es der Berliner Meister allein gewesen sei, welcher die Flöte so vervollkommnete, dass sie den übrigen Instrumenten ebenbürtig wurde. Sie war schon ebenbürtig, als Quantz sich noch in der Lehre befand, man wolle hierbei aber beachten, dass auch damals mehr oder weniger sämmtliche Instrumente (die Violinen ausgenommen) in der Umbildung befanden, und dass die wirkliche Ebenbürtigkeit sich hauptsächlich darin offenbart, wie ein Instrument in der Composition verwerthet ist. In letzterer Beziehung muss man von der Flöte und dem Flötenspiel jener Zeit sehr hoch denken, ja die Jahre 1700 bis etwa 1750 als die eigentliche Glanzperiode bezeichnen. Um 1715 war kaum ein Musikdilettant in Europa zu finden, der nicht die Flöte blies und sich nicht eine Sammlung Soli erwartete, schreiben liess oder selbst componirte. Aller

Drucken seiner Gesänge oder Arien folgten Arrangements für die Flöte mit dem Basse, entweder allein oder dem Gesange oder mit besonderen Stellen. In einer solchen Zeit war es kein Wunder, dass grosse Virtuosen auf diesem Instrumente erstanden und zwar in verschiedenen Ländern unabhängig von einander. Unter diesen Virtuosen sind wir gern geneigt, Meister Quantz einen sehr hohen, ja vielleicht in jeder Hinsicht den höchsten Grad zu ertheilen, aber uns steht das von neuem Zeit abzuheben und ohne Alle zu stellen. Das Flötenspiel wurde ganz besonders in England gepflegt, und wenn man auch einer künstlerischen Verwerthung desselben in den musikalischen Compositionen jener Zeit nachspürt, so muss man sich dorthin wenden, ähnlich zu Händels Gesängen. Dass Quantz durch Händel eingeladen wurde, in London zu bleiben und mit ihm zusammen zu wirken, ist das gewichtigste Zeugniss, welches je von irgend einem Künstler über sein Flötenspiel ausgestellt wurde. Aber als Quantz die solchen Anerbieten nicht annahm, war damit Händel's Orchester keineswegs entblösst von einem Flötisten, der sich auf dem Instrument des übrigen Spielern an ebenbürtig verfahren konnte, denn der berühmte Weidemann war da, und kannte bestimmt ihn im Vortrage eines süssen singenden Cantilene. Dies war der Ort und die Künstlerschaft, mit welcher der Verfasser näher hätte eingehen müssen, wenn es ihm darum zu thun gewesen wäre, die Stellung des grossen Virtuosen und seine Verdienste zu veranschaulichen.

Allerdings tritt er noch einmal zu einer Vergleichung mit Händel heran, aber zu welchem! Die Versicherung S. 28, »Jeder charakterlose Mann und wahre Künstler hat auch schwache Seiten aufzuweisen, welche richtig darzustellen, wie allen andern, die Aufgabe jedes Geschichtschreibers sein wird« — bildet die Einleitung zu dem folgenden Satze: »Wenn damit ein aufrichtige Ausbeutung der ihm gebotenen Naturgabe gegründetes starkes Selbstbewusstsein — man denke auch an Händel's ähnlichen Charakter — sich gelegentlich in Zügen von Stolz oder Eifersucht äusserte, wie sie von Quantz erzählt worden und was er wohl durch den Brief des Kronprinzen Friedrich an seine Schwester in Bayreuth vom 12. Jan. 1736 bestätigt wird, ... so vergesse man dagegen auch nicht u. s. w. (S. 29). Hier wird also Händel für Stolz, Eifersucht, hochfahrendes Wesen und ähnliche Charaktereigenschaften gleichsam als Gattungsname gebraucht, in dessen Rubrik man die sonstigen Fälle aus jener Zeit einrechnet. Der Herr Verfasser scheint durch seine gänzliche Unkenntniss hier gedrückt zu sein, wir wollen uns also nicht weiter auslassen und eine Behauptung, die er ohne Zweifel als eine in seinem Kreise geltende Familienmeinung arglos nachgesprochen hat. Aber es mag ihn doch vielleicht sein zu erfahren, dass wir das Urtheil über Händel, soweit er hier vergleichsweise angeführt ist, als nichts weiter denn als eine Verleumdung betrachten und uns anheischig machen, jede einzelne Thatsache, die zur Bestätigung desselben angeführt werden kann, zu widerlegen und als ein Missverständniss oder Klatsch solcher kleinen Leute zurück zu führen, welche die dem zugeschriebenen Eigenschaften gezeigt haben würden, wenn es ihnen geglückt wäre seine Stellung einzunehmen. Aber welche Stellung hatte er denn? War er doch lebenslang nichts als ein einfacher Privatmann, der sich nur so weit gar auf höhere Stufen oder Gunstbezeugungen etwas einbildete, und er in seinem wechselvollen Leben die Unzuverlässigkeit derselben mehr zu erfahren Gelegenheit hatte, als ein anderer Musiker. Quantz dagegen war gross königlicher Hofbeamte in gesicherter Gunst und lebenslänglicher Anstellung. Soweit sein Stolz hierauf sich gründete, oder mit anderen Worten, soweit derselbe Hochmuth war, ist er mit Händel überhaupt nicht zu vergleichen. Der Verfasser lässt denen unklar, aber man muss es annehmen, da er von

schwachen Seiten spricht, obwohl er trotz der Bestimmung dessen was »die Aufgabe jedes Geschichtschreibers sein soll« doch vergessen hat, dieselben »richtig darzustellen«. Was als Stolz der Entschuldigung oder Beschönigung bedarf, ist Hochmuth, ist Einbildung auf eine unbegründet bessere Position. Der edle Stolz als Widerschein des innern Werthes ist etwas ganz anderes; er ist eine Tugend und unter Umständen die stärkste Waffe, und dieser Stolz besass Händel in einem Maasse und in einer Lauterkeit, die von einem anderen Tonkünstler vielleicht nie erreicht, wenigstens nie übertroffen sind. Was Quantz davon an sich gehabt hatte, das soll man loben, nicht tadeln oder beschönigen; zunächst aber soll man es im rechten Lichte zeigen und von den vorhandenen Schattenseiten deutlich abtrennen, damit der Charakter treu zur Erscheinung kommt. Händel's grösster Fehler war seine aufbrausende Heftigkeit; aber weil er bei dieser niemals oder doch nur vorübergehend durch eine amtliche Autorität verwunden konnte, schadete er sich gewöhnlich selber am meisten und war genöthigt, stets den Balsam bei sich zu führen, der alles wieder gut machte. Von Hochmuth oder Eifersucht bei ihm zu reden, oder von Eitelkeit, ist einfach lächerlich. Auch in dem vorliegenden Büchlein wird dann wieder Bach angeführt als angeblicher Besitzer jener »Grundlage bürgerlicher Gesinnung«, welche »so grossen Einfluss auf die Erhebung der deutschen Kunst gewonnen habe« (S. 29). Es dürfte dem Verfasser schwer werden zu beweisen, dass sich mit diesen Worten überhaupt ein vernünftiger Sinn verbinden lässt; wir wollen also nicht darauf bestehen. Sind es doch nur aufgelesene Worte, die durch geistreiche Leute zum Schluss Kuhle in die Luft geblasen wurden, und die trotz ihrer gesuchten Zuschnitten ganz bedenklich an die Vetter-Michelschaft erinnern. Dessen Welt ist, wie man weiss, völlig frei von der Thorheit, unseren ewig bewundernswerthen Bach und Händel noch hundert Jahre nach ihrem Tode gegen einander zu hetzen — mögen gewisse Kreise fortfahren solches zu thun, es passt zu der Beschränktheit, in welche sie sich eingesponnen haben; aber wollte man dem Leben jener Männer so bürgerlich familiären Besuch nahe treten, so könnte man eher zu Bach Ausstellungen machen, denn er gab das Weib den Schwestern ungewohnter oder halbgerathener Kinder, und die Art wie seine Sprossen später zusammen hielten oder sein Erbe bewahrten, ist nichts weniger als musterhaft. Aber was kümmern uns diese Lappalien! wir haben es mit der Kunst zu thun.

Die Werke von Quantz hat der Verfasser sich bemüht recht vollständig zu verzeichnen. Er beginnt das, was er Bibliographie nennt, S. 34 und schliesst 39, alles fortlaufend gedruckt wie gewöhnlicher Text, anstatt übersichtlich untereinander. Solche confus angelegte Bibliographien sind ein alter deutscher Mangel; wir beruhigen uns also mit der Hoffnung, dass sie wirklich immer fehlerfrei sein werden. Nun beginnt aber S. 48 ein neuer Abschnitt als Anhang, welcher das S. 34—38 Gesagte noch einmal sagt, nur ausführlicher. Und sodann heisst es S. 84: »Das so eben mir zu Händen gekommene, von Herrn L. Fetschke im Band für mich angefertigte thematische Verzeichniss sämmtlicher im Neuen Palais bei Potsdam aufbewahrten Concerte und Sonaten von Quantz weist einige Abweichungen von den auf S. 37 und 38 darüber gemachten Mittheilungen auf, so dass ich mir nachträglich erlaube, sowohl berichtigend als auch ergänzend nochmals darauf zurück zu kommen.« Er kommt also nochmals darauf zurück und beendet hiermit S. 89 seine Biographie. Was er wirklich die Absicht, sein Opus mit einem Scherze zu beschliessen, so hätte er es nicht besser anfangen können. Ein Verzeichniss der Hauptquelle wird ausdrücklich für ihn angefertigt, aber er wartet es nicht ab, sondern schreibt das Fehlerhafte vorher nieder und lässt es drucken!

Wir nahmen an, dass dieses eine Erstlingsschrift ist, und haben sie deshalb ausführlich besprochen, was sonst ungerechtfertigt wäre. Dem unsere Worte im Stande sein sollten, den Verfasser zu überzeugen, bilden wir uns nicht ein; möge sie eine lediglich aus den [illegible] Stand der musikwissenschaftlichen Schriftstellerei in gewissen Kreisen zeichnen. Will Herr Quanta sie aber auch in dieser Hinsicht nicht gelten lassen, so lege er seine Schrift einem philologisch und historisch gebildeten Fachmanne in irgend einer Kunstwissenschaft vor, und wenn derselbe ihm dann von seinen 66 Seiten nicht [illegible] 64 wegstreicht, so soll er gegen uns Recht haben und befugt sein, in [illegible] Weise fort zu schriftstellern.

Dennoch kann hier versichert werden, dass die Schrift, wenn sie, wie ursprünglich bestimmt, in Mendel's Lex kon abgedruckt wäre, zu den besten Artikeln jenes Krautgartens gezählt haben würde. Man ersehe daraus einen Schluss auf den Rest. *Chr.*

Die Hochländer.

Historisch-romantische Oper in vier Acten.

Dichtung und Musik von Franz von Holstein.*)

Die Direction des Stadttheaters, welche im Laufe dieses Herbstes verschiedene namhafte Bühnenwerke aus dem Gebiete der Oper durch zum Theil musterhafte Aufführungen der Vergessenheit, mit der sie bedroht schienen, entrissen hat, wird in der Darstellung der oben bezeichneten neuen Oper Franz von Holstein's nunmehr auch der Gegenwart und ihrer productiven Bethätigung gerecht werden. Der Verfasser führt sich mit diesem seinem neuesten musikalischen Dichtwerke auf den Bühnen des hiesigen Stadttheaters zum ersten Male ein. Ein geborener Braunschweiger, widmete er sich anfänglich der militärischen Laufbahn, quittirte dieselbe später als Officier und folgte dann unwiderstehlichem Drange, den sein Naturell zu künstlerischer Bethätigung wohl längst hingezogen haben mochte. Eine vollendete Operpartitur, die er in seinem 17. Lebensjahre noch als Officier an Moritz Hauptmann in Leipzig zur Begutachtung eingesandt hatte, wurde von diesem lebenskräftigen Kenner der Tonkunst sehr wohlwollend beurtheilt, und dieser erste Erfolg ermuthigte den künstlerischen Autodidacten, das Schwert mit der Leier zu vertauschen. Seine musikalische Ausbildung vollendete Franz von Holstein vorzugsweise unter Hauptmann's Leitung am Conservatorium zu Leipzig, wohin er 1853 von Braunschweig übersiedelte.

Die erste Oper, die er seitdem in Leipzig, seinem zweiten Vaterstadt, geschrieben und mit Erfolg gebracht sah, war »Der Haideschacht«. Ihr folgte als zweiten [illegible] mit bereits aufgeführter Musik Dunne »Der Erbe von Morley« und ferner [illegible] »Die Hochländer«. F. von Holstein hat in der Wahl so aus musiko-poetischen Gegenständen, wie in der dichterischen und musikalischen Ausarbeitung der angeführten Werke von jeder Abhängigkeit und Miteinflussung einem fremden Geist sich frei erhalten. Er gehört demnach zu der nicht grossen Gesellschaft moderner »Dichter-Componisten«, deren namhaftesten Spitze gegenwärtig bekanntlich Richard Wagner darstellt. Die drei Opern v. Holstein's haben die Eigenthümlichkeit gemeinschaftlich, dass sie dramatisch unter den Einflüssen des germanischen Nordens spielen. Den [illegible] auf [illegible] [illegible] Vorliebe des Verfassers für die landschaftliche Romantik Norwegens und Hochschottlands, wie für die [illegible] Einfachheit und charakterfeste treuherzige Sittenreinheit der im in-

*) Aus Anlass der am 28. October in Hamburg stattfindenden Aufführung der in den vorigen Nummern Sp. ... angezeigten Oper veröffentlicht der musikalische Referent des »Correspondenten« einen Bericht über die der Musik zu Grunde liegende Handlung, welchen wir hier mittheilen. — Hierbei sei noch berichtigend bemerkt, dass Hamburg nicht der zweite, sondern erst der vierte Ort ist, welcher die Oper zur Aufführung bringt. Sie erschien vorher schon in Braunschweig und vor einigen Tagen in Leipzig, an beiden Orten mit gutem Erfolge. *D. Red.*

gensten Wechselverkehr mit der sie umgebenden Natur aufgewachsenen Bewohner jener sagen- und liederreichen Berge, über welche der Nebel so oft dichten Schleier webt und an deren zerklüfteten Felsen die schäumenden Fluthen des Nordmeers brausend zerschellen.

Das Buch der Oper »Die Hochländer« führt den Zuschauer nach den heimathlichen Bergen des Hochschotten, wo derselbe durch die Eddas und die Hochlands-Poesie längst orientirt ist. Die Gattungstitel »historisch-romantische Oper« lässt es erwarten, dass ein Theil des Interesses, welches das Dichtwerk erregen möchte, sich an geschichtliche Thatsachen knüpfen werde, mithin politischer Natur sei. Insofern bestätigt sich auch diese Voraussetzung, als der durch die [illegible] Schlacht bei Culloden vereitelte Versuch des Prinzen Carl Eduard Stuart, Enkel Jacob's II., den schottischen Königsthron seines Vaters wieder zu gewinnen und Schottland vom grossbritannischen Scepter des Hauses Hannover zu befreien, den äusseren Rahmen bildet, innerhalb dessen sich das dichterische Tongemälde entfaltet, welches seinem Wesen nach nichts weniger als politischen Complicationen ist. Vielmehr handelt es sich um einen rein menschlichen tragischen Conflict, der wohl auch Jedem unmittelbar verständlich werden dürfte, dem die Geschichte [illegible] den [illegible] verwickelten bestehenden äusseren Verhältnisse völlig gleichgültig bleiben würde.

Der handelnde Hauptperson, der tragische Held Reginald, gilt als Sohn der Magdalis, Amme des Grafen Arthur Macdonald. Mit Ellen, einer lebensvollen Anverwandten des jungen Grafen, ist Reginald aufgewachsen. Er liebt Ellen und glaubt sich auch von dieser wieder geliebt. Zu einer Erklärung seiner Gesinnung hat Reginald nie den Muth gefunden. Ihm, dem vermeintlichen Sohne der Dienerin Magdalis, verschliesst das Standesvorurtheil beharrlich den Mund. Sein Liebesgefühl aber und wohl auch der Thatendrang des strebsamen Ehrgeizes trieben ihn frühzeitig zur Waffe; er hoffe durch abenteuerliche Auszeichnungen Rang und Würden zu erwerben, die ihn aus dem Staube der Niedrigkeit zum Ziel seiner Wünsche, eine ehrliche Verbindung mit Ellen, erheben möchten. Reginald ist in die englische Armee eingetreten, hat es bis zum Capitain gebracht und in Lord Ashley, einem englischen Truppenführer unter dem Oberbefehl des Herzogs von Cumberland, einen zufällig warmen Beschützer gefunden. Nach der Erklärung der Magdalis, dass Reginald nicht ihr, sondern der Sohn eines vornehmen Mannes sei, der ein strenger Puritaner mit einem entschiedenen Katholiken verheirathet war, welche kurz vor dessen Tode ihr neugeborenes Söhnlein, eben denselben Reginald, der katholisch-gesinnten Magdalis zur Erziehung in ihrem Confession anbefohlen, erräth man unschwer, dass Lord Ashley Cameron, der Commandant der englischen Avantgarde, Reginald's Vater sei. Vorläufig ist diese Thatsache dem Lord wie seinem Schützling und Liebling Reginald noch unbekannt. Das dunkle Gefühl um so den Verlustes seines Sohnes lastet schwer auf dem Herzen des Vaters und trägt dazu bei, die Härten seines puritanischen Charakters und in der leidenschaftlichen Heftigkeit des Fühlens und Handelns fühlbar zu machen.

Reginald fühlt sich für einen echten Sohn Hochschottlands. Er ist ausserdem der aufrichtige Jugendfreund des Grafen Arthur Macdonald und die mächtigsten Triebfedern allen seiner bisherigen Gedanken und Thaten bildet in ihm die treueste Liebe zu der Hochländerin Ellen. So klagt er sich selbst der Treulosigkeit gegen die Sache seines Vaterlandes an, welche freilich erst in jüngster Zeit durch den Prätendenten Carl Stuart wieder aufgeregt worden. Vor Beginn dieses Dramas fügte sich Schottland in das Band, welches die drei Königreiche zum grossbritannischen Reiche vereinigte. Zu dieser Zeit war Reginald in englische Dienste getreten. Eine eigentliche tragische Schuld hat er dadurch also keineswegs auf sich geladen.

Ein eben so vorwurfsfreier Conflict gestaltet sich für Reginald durch den Umstand, dass sein Freund, Graf Macdonald, sich mit Ellen verlobt hat, da beide Reginald's Liebe nicht ahnen, was fast Reginald für Ellen fühlt, wie er das Höchste, die Treue gegen das geliebte Vaterland, aus verletzte in der Hoffnung, Ellen's Hand einst würdig erwerben zu dürfen. Nach der Schlacht bei Culloden eröffnet Magdalis dem Prinzen Wege zur rettenden Flucht nach Frankreich. Lord Ashley triumphirt in dem Vorgefühl, seinen nicht weiter erkannten Hass gegen seinen Feind, den Grafen Arthur, kühlen zu dürfen, und giebt einem Truppendetachement den Auftrag, sich des

Grafen zu benachrichtigen. Reginald erbittet sich die besondere Gunst, diesen gewagten Auftrag ausführen zu dürfen. Er durchschaut ihn die Hoffnung, nicht nur den Freund retten zu können, sondern auch die Geliebte wiederzusehen und weiss sich ihr endlich zu erklären. Mit schwerem Herzen willfahrt Lord Astley dem geliebten Schützling dessen Wunsch. — Reginald dringt in das gräfliche Schloss und erkennt aus einer Unterredung mit Ellen gar bald, dass für sein Herz nichts mehr zu wünschen und zu hoffen übrig ist, da Ellen ihm nur mehr als schwesterliche Zuneigung gewährt habe. Ellen erfährt inzwischen, dass Macdonald, der verwundet gefangen wurde, sich in Cameron's Gewalt befinde und an dem Tage, der zu ihrer Vermählung bestimmt war, den Tod erleiden müsse. — Die allgemeine Klage unterbricht unverhofft der Bewohnte. Graf Arthur hat von Lord Astley gegen Verpfändung seines ritterlichen Ehrenwortes die Gunst erlangt, von den Seinigen Abschied zu nehmen, bzw. seine Hochzeit mit Ellen vollziehen zu dürfen, um mit Anbruch des folgenden Tages dem Commandanten eines Forts, Oberst Lindsay, zur Execution in Gesellschaft mit anderen schottischen Kriegsgefangenen sich selbst auszuliefern. Nach einem heftigen inneren Kampfe, aus welchem die edle Gesinnung siegreich hervorgeht, beschliesst Reginald, den Freund für die verlorene Geliebte zu retten und begiebt sich aus dem Obersten Lindsay Gesellschaft mit beiden Schottländern Arthur und Reginald, statt des Verurtheilten den Tod zu erleiden. Reginald gewinnt Ellen für den Rettungsplan ihres Verlobten. Ein betäubender Trank soll seine rettende Wirkung üben. Unter den beginnenden Anstalten darüber verlässt Reginald das Schloss und begiebt sich nach dem vorbestimmten Fort zum Oberst Lindsay, der den Anblick ng für den erwarteten Grafen hält und Befehl zur Execution ertheilt. Im Momente, da die englischen Soldaten Feuer geben sollen, erscheint Lord Astley verstört und erregt, um in flehendem Ton von dem vermeintlichen Grafen Arthur etwas über das Verbleiben seines theuren Reginald zu erbitten. Reginald muss sein Incognito alsbald aufgeben. Aus Andeutungen des Lords wird ihm das nahe Verhältniss so dessen plötzlich klar: Vater und Sohn liegen einander in den Armen. Diese Erkennungsscene unterbricht unvermuthet die Dazwischenkunft Arthur's. Er hat ungeachtet der verpfändeten Ehre die Betäubung mit starkem Willen überwunden und ist hergeeilt, um den Tod zu erleiden. Lord Astley lässt sich durch Reginald's Fürbitte nicht wankend machen. Er ertheilt den Befehl zur Füsillade. Doch abermals tritt eine Hemmung dazwischen. Die Wache meldet, dass der Prinz-Prätendent, auf dessen Kopf ein Preis von [illegible] Pfund gesetzt ist, in der Nähe des Strandes erschienen trachte, um von einem am Strande kreuzenden Fahrzeug unter französischer Flagge an Bord genommen zu werden. Alles drängt sich nun nach der unbegrenzten Zugbrücke. Die schottischen Gefangenen unter ihnen Macdonald und Reginald, besetzen dieselbe. Vergebens sucht Lord Astley die Wuth der englischen Soldaten zu stillen. Es fallen Schüsse, deren einer den kaum wiedergefundenen Sohn des Lords tödtlich verwundet. Der Zeitaufwand hat seinen Zweck erfüllt. Der angebetete Prinz Carl Stuart, »der junge Cavalier«, ist auf dem Schiffe geborgen. Reginald haucht in den Armen des verzweifelten Vaters seine weltgeprüfte Seele aus. Lord Astley annoncirt sämmtliche Gefangene: »Des Unrecht sei vergeben, gesühnt durch Blut und Blut. — — Nach diesem Blut begehre ich keines mehr.« —

Ohne der Beurtheilung dieser dramatischen Entwickelung präjudiciren zu wollen, sei nur auf den einzigen, vom Inneren getragenen Zug aufmerksam zu machen gestattet, der sich in den handelnden Personen und ihren Motiven übereinstimmend ausdrückt: Treue trotz aller Fährlichkeiten. Treue bis zum Tode ist die Grundlage der Empfindungen, die sich hier zu Thaten ausprägen. Und der Dichter lässt etwas bei in seinem Schlusschor als ein »fabula docet« in vollen Accorden anstimmen mit dem bezeichnenden Worte

Lasst nicht die alte Treu im Neuen untergehn.

Wie weit er noch in seiner musikalischen Formgestaltung die alte Treue im neuen Gewande gewahrt habe, davon wird nach erfolgter Aufführung dieser Oper zu berichten sein. *Ludwig Meinardus.*

(Hamburgischer Correspondent vom 26. October.)

Berichte

Leipzig, 11. October.

Am Abend des 10. October eröffnete die »Euterpe« ihre rühmlichst bekannten und bei allen Kunstfreunden Leipzigs so beliebten Abonnementsconcerte. Dem ersten Abend, welcher ein gewähltes Programm darbot, verlieh noch einen erhöhten Reiz das Auftreten einer in Leipzig gern gesehenen Künstlerin, Fräul. Mary Krebs, welche sich schon bei ihrer früheren Anwesenheit in unserer Stadt die Herzen Vieler durch ihre seltene Kunstfertigkeit erobert hat. Hatte sie damals [illegible] Technik schon wohl gegen das Mögliche erreicht, und die, wie wir constatiren müssen, an Poesie und Wärme gewonnen hat, feinfühlend, und musste wohl vor Allem so dem von Geist und Poesie durchwehten Concert (F-moll) von Chopin aus Ausdruck kommen, welches Fräul. Krebs, eine Dachauer in der ersten Weise begleitet, mit feiner Ausarbeitung der Künstlerin zum Vortrag brachte. Nicht minder bewährte sich genannte Dame als Künstlerin durch den Vortrag einiger Solostücke: 1) Polonaise von Beethoven, 2) Miniaturen von Ant. Rubinstein, bei deren zweiten besonders ihr Spiel eine dem Tonstück entsprechende Anmuth bewies, und 3) Rhapsodie hongroise (Nr. 8) von Liszt. Der grosse Beifall, welcher Fräulein Krebs gezollt wurde, veranlasste dieselbe in liebenswürdigster Weise zu einer längeren Zugabe (Miniaturen?). Den Abend eröffnete in würdiger Weise die zweite der Leonoren-Ouverture von L. van Beethoven, deren ergreifende Schönheiten wohl keiner Hervorhebung mehr bedürfen, und welche vom Orchester in exacter Weise zum Vortrag gebracht wurde. Stand noch mit dieser die Schlussnummer (Wallenstein's Lager und Capuzinerpredigt, symphonisches Tongemälde von Jos. Rheinberger), wie schon der Titel verräth, in einigem Contrast, so war doch der Beifall, den das heitere, drastische Tonbild durch seine unverkennbare Eigenartigkeit und Ursprünglichkeit hervorrief, ein durchaus berechtigter. Den Glanzpunkt des Concertes war die D-moll-Symphonie von Rob. Schumann, bei so deren Erwähnung wir verschoben haben, was wir billig schon bei der Leonoren-Ouverture rühmend hervorheben mussten: die Tüchtigkeit des Dirigenten. Denn bei der durchaus plastischen Wiedergabe dieses herrlichen Tonwerkes kamen die trefflichen Eigenschaften des Herrn Treiber als Dirigent zu ihrer vollen Geltung. Es steht daher zu hoffen, dass unter einem solchen musikalischen Leiter und mit einem solchen Orchester das Vertrauen, welches am gestrigen Abend Leipzig der »Euterpe«, wie der überfüllte Saal bewies, entgegenbrachte, dieser auch für die Zukunft und unvermindert erhalten bleibt.

Im zweiten Gewandhausconcert wurde die Eroica-Sinfonie in vollendetster Weise vorgeführt. Als Mitte des Schlusses und den Höhepunkt des ganzen Concertes, während zu Anfang das Concert für Streichinstrumente in zwei Sätzen (G-dur) von Joh. Seb. Bach gespielt wurde. Dazwischen standen Mendelssohn's Violinconcert, eine neue Ouverture »Am Strande« von Robert Radecke und zwei Violinstücke »Legende« und »Polonaise Nr. 2« von Henri Wieniawski. An der Radecke'schen Ouverture sind die tüchtige Factur und Orchestration zu rühmen, ohne ihr besonderen Erfindungsreichthum und grosse Originalität zusprechen zu können. Die Solostücke für Violine trug Herr H. Wieniawski vor. Sein Auftreten daselbst war infolge eines bedenklichen körperlichen Leidens fraglich geworden, jedoch hatte der Geist den Sieg über den Körper davongetragen und der Künstler spielte mit einer bewundernswürdigen Virtuosität und Leidenschaft, so dass das Publikum im höchsten Grade enthusiasmirt war.

Berichtigungen.

In Nr. 44 Sp. 484 wird Op. 46 für Pianoforte und Violine von F. W. Diehl, Leipzig, Breitkopf und Härtel, besprochen. Der Autor heisst F. W. Diehl und lebt in Frankfurt a. M.

Nr. 49. Sp. 814 im Notenbeispiel: Statt Takt 4 lies $\widehat{h}$'s statt $\widehat{a}$'s.

Nr. 48. Sp. 481 Z. 4 v. u. Melodie lies Melodien.
" " " Z. 4 v. u. [illegible] lies [illegible]

ANZEIGER.

[900] Neuer Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Drei Tonstücke

(Zweite Folge)

aus den Streichquartetten

von

W. A. MOZART.

Op. 94.

Für Pianoforte und Violoncell

bearbeitet von

H. M. Schletterer und Jos. Werner.

Nr. 1. Poco Adagio. 1 M. 50 Pf.
Nr. 2. Andante. 2 M.
Nr. 3. Andantino grazioso. 2 M.
Complet 3 M. 50 Pf.

Dieselben für Pianoforte und Violine. Complet. No. 1. 2. 3.
— — — Bratsche. Complet. No. 1. 2. 3.
— — — Fagott. No. 1.
— — — Clarinette. No. 1.

[905] Für Chorgesang-Vereine.

In meinem Verlage erschien soeben

OSSIAN.

Eine

Sammlung von Volksliedern

und

Compositionen neuerer Meister

für

gemischten Chor.

In Stimmenheften: Sopran, Alt, Tenor und Bass à 60 Pf.
Partitur M. 1. 60.

Leipzig. C. F. Kahnt.

[906] Neuer Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Am Chiemsee.

Drei Tonbilder

für

Violoncell (Violine oder Clarinette) und Pianoforte

componirt

von

Fr. Kücken.

Op. 70.

Ausgabe für Pianoforte und Bratsche. Ausgabe für Pianoforte und Flöte. Ausgabe für Pianoforte und Oboe.

Nr. 1. Sommerabend à 1 M. 50 Pf.
Nr. 2. Auf dem Wasser à 2 M. 50 Pf.
Nr. 3. Kirmes à 2 M. 50 Pf.
Complet à 4 M. 50 Pf.

Kammermusik-Werke

[907] aus dem Verlage von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Blomberg, Ad., Op. 8. Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. M. 7. 50.
Brahms, Joh., Op. 88. Quintett (F moll) für Pianoforte, 2 Violinen, Viola und Violoncell. M. 10. —
Gebauer, C. G. F., Drei Quartette für 2 Violinen, Viola und Violoncell. Op. 16. Nr. 1. in B. M. 6. 50. Op. 17. Nr. 2. in A moll. M. 6. 50. Op. 30. Nr. 3 in Es. M. 5. 50.
Haring, Ed. de, Op. 38. Premier Quatuor pour deux Violons, Alto et Violoncelle en Mi majeur. M. 6. 50.
Herzogenberg, Heinr. von, Op. 24. Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. M. 10. —
Kalliwoda, J. W., Op. 228. Air varié pour le Violon avec Accompagnement de second Violon, Alto et Violoncelle. M. 2. 50.
Kücken, Fr., Op. 70. Grosses Trio (in F dur) für Pianoforte, Violine und Violoncell. M. 10. 50.
Naumann, E., Op. 6. Quintett (C) für 2 Violinen, 2 Violen und Violoncell. M. 6. —
Raff, Joachim, Op. 102. Zweites grosses Trio (G dur) für Pianoforte, Violine und Violoncell. M. 10. —
Vogt, Jean, Op. 66. Quintett (A moll) für 2 Violinen, 2 Violen und Violoncell. M. 7. —

(Arrangements.)

Beethoven, L. van, Op. 6. Leichte Sonate für Pianoforte zu vier Händen. Als Quartett für Pianoforte zu vier Händen, Violine und Violoncell bearbeitet von Louis Rudecke. M. 6. —
— Op. 49. Zwei leichte Sonaten für das Pianoforte. Als Trios für Pianoforte, Violine und Violoncell bearbeitet von Rud. Barth. Nr. 1 in G moll. M. 5. — Nr. 2 in G dur. M. 5. —
Dieselben für Pianoforte und Violine, und Pianoforte und Violoncell à M. 2. 50.
— Op. 129. Rondo a capriccio für Pianoforte. Für Pianoforte, Violine und Violoncell bearbeitet von Louis Rudecke. M. 4. —

[967] In meinem Verlage erschien:

Handbuch

der

modernen Instrumentirung

für

Orchester und Militairmusikcorps

von

FERD. GLEICH.

Dritte verbesserte und vermehrte Auflage.
Geh. M. 4. 50.

Leipzig. C. F. KAHNT.

[908] Neuer Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Zweiundzwanzig Variationen

über ein Thema

von

Franz Schubert

für

Clavier und Violoncell

von

Franz Wüllner.

Op. 39.

Pr. 4 Mark.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 7. November 1877. Nr. 45. XII. Jahrgang.

Inhalt: Mattheson's Beschreibung der Orgelwerke seiner Zeit. (Schluss.) — Neueste Opern-Aufführungen im Théâtre-Lyrique zu Paris. — Anzeigen und Beurtheilungen: Gesangscompositionen von Robert Radecke Op. [illegible]–17, Otto Lessmann Op. [illegible], Gustav Oertling, Joh. N. Cavallo Op. [illegible], Gustav [illegible] Op. 91 [illegible]. — Die Hochländer. Oper in vier Aufzügen von Franz von Holstein. — Berichte. Leipzig. — Anzeiger.

Mattheson's Beschreibung der Orgelwerke seiner Zeit.

(Fortsetzung.)

4.

Die Orgel zu St. Petri in Berlin

hat 33 Stimmen in folgender Ordnung:

Werk

1	Principal	8 Fuss.
2	Bordun	16
3	Octava	4
4	Superoctava	2
5	Quinta	3
6	Sexta	[illegible]
7	Sedecima	1
8	Mixtur	5fach
9	Spiel-Flöte	4 Fuss.
10	Zinke	8

Anhang

zu [illegible] C [illegible], auf einer absonderlichen Lade

1	Krummhorn	8
2	Bordun	8
3	Kleine Flöte	2
4	Quinta	1½
5	Cymbel	3fach.
6	Regal	8 Fuss.

Ober-Positiv

1	Principal	8
2	Quintadena	8
3	Hohl-Flöte	8
4	Octava	4
5	Rausch-Pfeife	3
6	Tertian	1⅗
7	Krummhorn	8
8	Regal	8

Pedal

1	Sub-Bass	16
2	Octava	8
3	Flöte	4
4	Octava	4
5	Superoctava	2
6	Cymbel	3fach.
7	Posaune	16
8	Trommet	8
9	Schalmei	4

Der Bälge sind sieben.

5. (Nr.)

Die Ao. 1708 erbaute Orgel zu St. Nicolai in Berlin,

hat 40 Stimmen.

Hauptwerk

1	Principal	8 F. engl.	Zinn
2	Quintadena	16	Metall
3	Gedact	8	
4	Octav	4	
5	Spitzflöte	4	
6	Nasat	3	–
7	Octav	2	–
8	Tertia	1⅗	–
9	Tertian	2fach	
10	Cymbel	3fach	–
11	Mixtur	5 à 6fach	–
12	Trompete	8 Fuss	

Ober-Positiv

1	Principal	8 F. engl.	Zinn
2	Salicional	8	Metall
3	Flute douce	8	Holz
4	Octav	4	Metall
5	Rohrflöt	4	
6	Quinta	3	–
7	Octav	2	
8	Flöt	1⅓	–
9	Sesquialtera	2fach	Metall
10	Scharff	4fach	–
11	Vox humana	8 Fuss	–

Brust-Positiv

1	Hautbois	8 Fuss	Zinn
2	Gedact	8	Holz
3	Flute douce	4	Metall
4	Octav	2	–
5	Sesquialtera	2fach	–
6	Scharff	3fach	–
7	Waldflöte	8 Fuss	–

Pedal

1	Principal	16	Zinn
2	Violone	16	Holz
3	Octav	8	Metall
4	Octav	4	
5	Nachthorn	2	–
6	Rausch-Quint	2fach	–
7	Mixtur	6fach	–
8	Posaune	16 Fuss	Holz
9	Trompete	8	Metall
10	Cornet	4	–

Der Organist heisst *Adrian Lutheroth.*

6. (Nr.)

Die neue Orgel im Dom zu Berlin,

hat 33 Stimmen.

Haupt-Werk.

1	Principal	8 Fuss	Zinn
2	Quintaton	16	Metall
3	Gedact	8	–
4	Octav	4	–
5	Quinta	3	–
6	Octav	2	–
7	Gedact	4	–
8	Tertia	1⅗	–
9	Sedecima	1	–
10	Tertian	2fach	–
11	Cymbel	3fach	–
12	Mixtur	6fach	

Ober Werk.

1	Principal	8 Fuss.	Zinn
2	Bordun	16	Holz
3	Gedact	8	Metall
4	Quintaton	8	
5	Octav	4	
6	Octav	2	Metall
7	Sesquialtera	2fach	
8	Rauschquint	2fach	–
9	Scharff	3fach	–
10	Trompet	8 Fuss	

Pedal

1	Principal (Gross F im Gesicht)	16 Fuss	
2	Violone	16	Holz
3	Octav	8	Metall
4	Octav	4	–
5	Quinta	3	
6	Rauschquint	2fach	–
7	Nachthorn	2 Fuss	
8	Mixtur	6fach	–
9	Posaune	16 Fuss	Holz
10	Trompet	8	

Die zwei Claviere können gekoppelt werden.

Der Organist heisst *Gottlieb Hayne.*

7. (Nr.)

Die neue Orgel zu St. Marien in Berlin,

hat 41 *Stimmen.*

Hauptwerk

1	Principal von engl. Zinn polirt.	8 Fuss	
2	Bordun	16	Metall
3	Cornet	5fach	Zinn
4	Viola da gamba	8 Fuss	
5	Rohrflöte	8	Metall
6	Octav	4	Zinn
7	Spitzflöte	4	–
8	Quinte	3	–
9	Octav	2	–
10	Scharff	5fach	–
11	Cymbel	3fach	–
12	Trompet	8 Fuss	–

Oberwerk

1	Principal	8 F. engl.	Zinn
2	Quintadena	16	Metall
3	Gedact	8	–
4	Octav	4	Zinn
5	Fagotto	8	–
6	Nasat	3	–
7	Octav	2	
8	Tertia	1⅗	Metall
9	Sifflet	1	Zinn
10	Mixtur	5fach	–
11	Vox humana	8 Fuss	–

Hinterwerk

1	Gedact	8	Metall
2	Quintadena	8	–
3	Octav	4	Zinn
4	Rohrflöt	4	Metall
5	Octav	2	Zinn
6	Waldflöte	2	–
7	Quinta	1⅓	–
8	Cymbel aus 3 Fuss	3fach	
9	Echo zum Cornett	5fach	–

Pedal

1	Principal	16 F. engl.	Zinn
2	Violone	16	Holz
3	Gemshorn	8	Metall
4	Quinta	6	–
5	Octav	4	–
6	Mixtur aus 4 Fuss	6fach	
7	Posaune	16 Fuss	Holz
8	Trompete	8	Zinn

Hierbei sind 1 Tremulant, 2 Cymbelsterne, 1 Sperrventil und 8 grosse Bälge. Alle 3 Claviere können gekoppelt werden.

Der Orgelbauer heisst *Joachim Wagner*, und der Organist

8 [Ms.]

Die Ao. 1726 neu erbaute Orgel in der Garnisons-Kirche zu Berlin

hat 50 Stimmen

(Es ist eine Beschreibung à 4 Bogen davon gedruckt.)

Mittel-Clavier

1.	Principal	8 Fuss
2.	Bordun	16
3.	Viol di Gamba	8
4.	Rohrflöte	8
5.	Cornet	5fach
6.	Traversiere	8 Fuss
7.	Octav	4
8.	Spitzflöt	4
9.	Quinta	3
10.	Octava	2
11.	Scharff	6fach
12.	Mixtur	4fach
13.	Fagotto	16 Fuss

Seitenwerk.

1.	Principal	8 Fuss
2.	Quintadena	16
3.	Gedact	8
4.	Salicional	8
5.	Octava	4
6.	Fugara	4
7.	Quinta	3
8.	Octav	2
9.	Waldflöte	2
10.	Siffloet	1
11.	Scharff	5fach
12.	Cimbel	3fach
13.	Trompet*)	8 Fuss

*) Diese Trompet ist bei den obersten Octaven doppelt und hat 2 Züge, dass man den Bass und Discant jedes allein gebrauchen kann.

Oberwerk

1.	Principal	8 Fuss
2.	Quintadena	8
3.	Gedact	8
4.	Rohrflöt	4
5.	Nasat	3
6.	Octav	2
7.	Flageolet	1
8.	Tertia	1⅗
9.	Quinte	1½
10.	Cymbel	3fach
11.	Vox humana	8 Fuss

Pedal

1.	Principal	16
2.	Gemshorn	8
3.	Quinta	6
4.	Octav	4
5.	Nachthorn	2
6.	Quinta	3
7.	Mixtur	6fach
8.	Trompet	8 Fuss
9.	Clairon	4
10.	Violone	16
11.	Octava	8
12.	Posaune	16
13.	Posaune	32

Joachim Wagner hat sie gemacht. Dem Clavier fehlt das grosse *Cis*. Der Organist heisst *Johann Friedrich Walther*.

9

Die Orgel im Dom zu Bremen,

hat 60 Stimmen

Werk.

1.	Principal	16
2.	Octava	8
3.	Octava	4
4.	Superoctave	2
5.	Gedact	8
6.	Spitzflöte	8
7.	Rohrflöte	4
8.	Rausch-Pfeife	2fach
9.	Mixtur	4 bis 6fach
10.	Flach Flöte	4 Fuss
11.	Trommet	16
12.	Dulcian	8

Oberwerk.

1.	Principal	8
2.	Holzflöte	8
3.	Gedact	8
4.	Quintadena	8
5.	Octava	4
6.	Spitzflöte	4
7.	Waldflöte	2
8.	Tertian	2fach
9.	Sifflet	1½ Fuss
10.	Scharff	3 4 5fach
11.	Trichter-Regal	8 Fuss
12.	Vox humana	8

Brust

1.	Principal	8
2.	Quintadena	16
3.	Gedact	8
4.	Octava	4
5.	Superoctava	2
6.	Sesquialtera	2fach
7.	Nasat	3 Fuss
8.	Spitzflöte	4
9.	Scharff	4 5 6fach
10.	Cimbel	3fach
11.	Dulcian	16
12.	Trommet	8

Pedal

1.	Principal	16
2.	Sub-Bass	16
3.	Octava	8
4.	Octava	4
5.	Flöten-Bass	8
6.	Nachthorn	4
7.	Rausch-Pfeife	2fach
8.	Mixtur	5fach
9.	Contra-Posaune	32 Fuss
10.	Posaune	16
11.	Trommet	8
12.	Trommet	4
13.	Cornet	2
14.	Dulcian	16

Der Bälge sind zwölf, das Ventil klar.

Der itzige Organist heisset *Johann Scheele*. Die Orgel hat 4000 Reichsthaler gekostet und ist in vier Jahren, nemlich von Anno 16[illegible] bis 16[illegible], von *Arp Schnittker* verfertiget worden.

10

Die Orgel zu St. Ansgarii in Bremen,

hat 42 Stimmen

Werk.

1.	Quintadena	16 Fuss
2.	Octava	8
3.	Rohrflöte	8
4.	Flute douce	8
5.	Octava	4
6.	Nasat	3
7.	Mixtur	6fach
8.	Cymbel	3
9.	Rausch-Pfeife	2
10.	Trommet	16 Fuss
11.	dito	8
12.	Vox humana	8

Brust-Positiv

1.	Gedact	8 Fuss
2.	Octava	4
3.	Octava	2
4.	Scharff	4fach
5.	Sesquialtera	2
6.	Tertian	2
7.	Dulcian	8 Fuss
8.	Trommet oder Schalmey	4

Rück-Positiv

1.	Principal	8 Fuss
2.	Spitzflöte	4
3.	Quintadena	8
4.	Octava	4
5.	Rohrflöte	4
6.	Sifflet	1½
7.	Mixtur	4fach
8.	Sesquialtera	2
9.	Dulcian	16 Fuss
10.	Schalmey	4
11.	Trichter-Regal	8

Pedal.

1.	Principal	16 Fuss
2.	Sub-Bass	16
3.	Octava	8
4.	Octava	4
5.	Quinta	6
6.	Mixtur	6fach
7.	Rausch Pfeife	2
8.	Posaune	16
9.	Trommet	8
10.	Trommet	4
11.	Cornet	2

Diese Vox humanas sind von einer neuen Invention und sollen am Klange der Menschenstimme nicht ungleich sein. In der Bremischen Orgel sind davon vier von solcher neuen Art, und müssen von dem alten Fleischen Regal, davon Rechenbuch pag 200 gehandelt worden, wohl unterschieden werden.

Der jetzige Organist zu St. Ansgarii heisset *Johann Janssen*, ist geschickter, zumal auf gut Manier, der sich das Studium annoch wohl angelegen sein lässet und das plus ultra zum Symbolo hat, welches bei Organisten gar was rares ist.

11

Die Orgel zu St. Stephani in Bremen,

hat 42 Stimmen

Werk.

1.	Principal	8
2.	Quintadena	16
3.	Rohr-Flöte	8
4.	Rohr-Flöte	4
5.	Octava	4
6.	Nasat	3
7.	Octava	2
8.	Mixtur	4 5 6fach
9.	Cimbel	3fach
10.	Dulcian	16 Fuss
11.	Trommel	8
12.	Tertian (gehet vom grossen C an, und repetirt nicht)	2fach

Oberwerk.

1.	Principal	8
2.	Quintadena	8
3.	Gedact	8
4.	Octava	4
5.	Spitzflöte	4
6.	Quinta	3
7.	Octava	2
8.	Gemshorn	2
9.	Mixtur 4 5 6	fach
10.	Sesquialtera	2fach
11.	Vox humana	8 Fuss
12.	Trichter-Regal	8

Brust

1.	Gedact	8 von Holz
2.	Blockflöte	4
3.	Octava	2
4.	Waldflöte	2
5.	Quinta	1½
6.	Sesquialtera	2fach
7.	Scharff 4 5	fach
8.	Dulcian	8 Fuss

Pedal

1.	Principal	16
2.	Sub-Bass	16
3.	Octava	8
4.	Octava	4
5.	Rausch-Quint	2fach
6.	Mixtur	5fach
7.	Posaune	16 Fuss
8.	Trommet	8
9.	Schalmey	4
10.	Cornet	2

Zu dieser von *Arp Schnitker* [Schnittker] gebaueten Orgel sind zween Tremulanten, einer zum Werk, der [das] andere zum Oberwerk. Es hat dabei 8 Bälge und zu jedem Claviere ein Sperr-Ventil, wie auch eins zum Pedal. Das Brust-Positiv kann ebender nicht gespielet werden, als bis das Sperr-Ventil des Werkes geöffnet ist. Der itzige Organist

heisset *Henricus Guntherus Tegeler* und ist zugleich Notarius Caesareus publicus.

11.

Die Orgel zu Unserer Lieben Frauen in Bremen

hat 40 Stimmen

Werk.		
1	Principal	16 (?) Fuss
1	Principal	8
1	Spitzflöte	8
1	Rohrflöte	8
8	Octave	4
8	Nasat	8
8	Mixtur	6fach
8	Cimbel	1
8	Bauern-Pfeife	8
11	Trommete	16
11	dito	8
18	dito	1

Brust-Positiv		
1	Gedact	8 Fuss
5	Quinta	4
8	Octava	8
1	Scharff	1fach
5	Sesquialtera	8
6	Tertian	1
7	Dulcian	8 Fuss
1	Vox humana	8

Rück-Positiv		
1	Octava	8 Fuss
5	Octava	1
8	Gedact	8
1	Quintadena	8
8	Rohrflöte	1
6	Waldflöte	4
8	Mixtur	3 fach
1	Sesquialtera	
8	Dulcian	18 Fuss
10	Trichter-Regal	8

Pedal		
8	Principal	16 Fuss
1	Sub-Bass	16
8	Octava	8
4	Octava	1
8	Mixtur	6fach
6	Bauern-Quinte	6fach
7	Posaune	16 Fuss
8	Trommete	8
8	Trommete	1
10	Cornet	8

Den Organisten heisset *Nicolaus Wilhelmus Ehlers* [ci 1720 (dem ein *Herman Harmes* u)]

12.

Die Orgel zu St. Martini in Bremen,

hat 18 Stimmen

Werk		
1	Bordun	16 Fuss
2	Principal	8
1	Rohrflöte	8
1	Octava	1
5	Nasat	1
8	Mixtur	6fach
7	Cimbel	1fach
8	Bauern-Pfeife	2fach
1	Dulcian	16 Fuss
18	Trommet	1

Rück-Positiv		
1	Gedact	8 Fuss
8	Principal	1
8	Octava	8
1	Waldflöte	8
8	Scharff	1 à 5fach
8	Sesquialtera	8
8	Tertian	1
8	Dulcian	8 Fuss

Pedal		
1	Principal	16 Fuss
8	Gedact	8
8	Octava	1
4	Mixtur	6fach
8	Posaune	16 Fuss
8	Trommete	8
8	Trommete	1
8	Cornet	8

1 Ventile 1 Tremulant 8 Bälge

Der Organist heisset *Thomas Jantzen*.

(Fortsetzung folgt.)

Neueste Opern-Aufführungen
im
Théâtre-Lyrique zu Paris.

Der goldene Schlüssel in drei Acten von Octave Feuillet und Louis Gallet, Musik von Herrn Eugène Gautier. Graziella in zwei Acten nach Lamartine von Jules Barbier Musik von Herrn Antony Choudens. Der Feldprediger, komische Oper in einem Act von St. Georges und de Leuven, Musik von Herrn Hector Salomon.

(Nach dem Feuilleton des Journal des Débats.)

Die Pforten des Théâtre Lyrique erschlossen sich keineswegs mit dem goldenen Schlüssel, den ihm Herr Octave Feuillet gegeben hatte, sondern mit Giralda. Die Eröffnung mit dem goldenen Schlüssel wäre von guter Vorbedeutung gewesen. Unglücklicher Weise traf eine Trauer denselben, der Tenor Achard verlor seinen Bruder, der Director des Conservatoriums in Dijon gewesen war, und so musste man grossen Schmerz berücksichtigt werden. Man setzte Giralda an die Stelle des goldenen Schlüssels und verschob die erste Vorstellung des reizenden Werkes um zwei Tage. Auch dieses hatte mancherlei Schicksale durchzumachen, ehe es vor dem Publikum erscheinen konnte. Offenbar war es nicht hinreichend, dass der Erfolg des Buches dem Erfolge des Stückes vorgearbeitet hatte. Während mehrerer Jahre sah man es in dem Maroquin-Portefeuille des Herrn Eugène Gautier liegen und hin wandern von der Opéra-Comique zum Théâtre Italien, von diesem zu jener, und endlich (dies war die letzte Etappe) von der Opéra-Comique zum Théâtre-Lyrique, einem entschieden gastlichen Boden, die jüngere Bühne und eine Unglücklichere gelingen ist. Fast möchte ich sagen: auf allen Winden, es ist die Bühne des Zuglufts und der engen Logen. Und wäre nicht deren Akustik, die in der That auffällig ausgezeichnet ist, so könnte man kaum begreifen, dass ein so wenig comfortabel eingerichteter Saal der Musik gewidmet wird; denn es lässt sich nicht leugnen, dass im Théâtre Lyrique Musik gemacht wird, wenn auch nicht stets, doch zuweilen.

Nun, Gott sei Dank, das Jahr lässt sich gut an, denselbe mit dem goldenen Schlüssel und Graziella, mit dem Feldprediger und Giralda gut an, abgesehen von den Ueberraschungen, welche uns die Zukunft aufspart. Sprach man doch gestern von den Psyche des Herrn Ambroise Thomas! Aber wir sind noch nicht so weit, und drei Stücke dürften immerhin für heute genügen.

Wir werden wohl mit dem goldenen Schlüssel beginnen müssen, da auch mit diesem das Théâtre-Lyrique, wenn nicht ein unvorhergesehenes Ereigniss dazwischen getreten wäre, seine Wiedereröffnung gefeiert hätte. Von dem Erfolge des Buches, das nun in der zwanzigsten Ausgabe vorliegt, haben wir bereits gesprochen: es ist in der That eine der artigsten Komödien unter den Scènes et Proverbes des Herrn Octave Feuillet, die der sehr gewandte Herr Gallet, Dichter und Librettist, zum Textbuch eingerichtet hat, indem er ungut da und dort einige Couplets in seiner Art, ich möchte sagen, aus seiner Erfindung dazu genommen und sehr glücklich angebracht hat. Zum Beispiel am Anfange des zweiten Acts den Chor der Wäscherinnen und den Schlussgesang, so wie später den Bauern-Chor. Dasselbe gilt von dem Liede des Rosignolet, einem alten Liede, das aus dem Ende des 17. Jahrhunderts stammen mag und wovon in dem Sprichworte des Herrn Feuillet keine Spur vorhanden.

So bekannt auch das Buch sein mag, wollen wir uns doch einige Worte über das Libretto erlauben.

Ein blasirter junger Mann hat also ein junges reiches Mädchen, Suzanne, geheirathet und gesteht einem seiner Freunde, den wenigen Anspruch ein er selbst ist, dass er bei seinen Verheirathung an nichts anderes gedacht hat, als ein gutes Geschäft zu machen. Diese Mittheilung empört den Vertrauensmann und wird, um das Unglück voll zu machen, auch von dem jungen Mädchen vernommen, das erst seit einigen Augenblicken heute Frau geworden ist. Es ist ebenso ungefährlich als gefährlich, voll bitterer einem Gebüsch zu verstecken als wie an den Thoren zu lauschen. Man erfährt leicht was man nicht zu gewinnen Hochzeitsconcert von Frau deren Gatten bereits weiss es all an die Gefühle dergangen sofort hat wird, den ihr Herz erwählt hat und den sie zärtlich liebte. Daraus entsteht für lange Zeit ein Hauswesen mit getrennten Abtheilungen bis die Klagelied der jungen Frau, die Ergebenheit des Freundes und die durch zwei in Wahrheit gar nicht furchtbaren Rivalen angefachte Eifersucht, das Ehepaar einander und die jungen Gatten zusammen bringt, indem bei Raoul die Leidenschaft für Suzanne erweckt. Nun, Ende gut, Alles gut, ist das Augen-

blick gekommen, uns zu sagen, dass der goldne Schlüssel ein Armband öffnet, das Susanne an ihrem Arme zusammengenietet trägt, eine pure Phantasie eines jungen Mädchens, und dass sie diesen kostbaren kleinen Schlüssel nur dem Manne anzuvertrauen gelobt hat, der sich dessen zu bedienen würdig sei. Ist es eine Phantasie oder eine Allegorie? Wir wissen nur, dass das Gedicht mit seltener Treue die artigen Zwischenfälle des Buches zum Vorschein bringt und dass es reizend ist.

Auch die Musik ist sehr gelungen. Elegant, leicht, melodisch, zuweilen fast etwas zu naiv, geschrieben von einem Musiker, der viel Geist besitzt, ist es ganz die Musik, welche zu einer so duftigen Bluette passt. Man muss sich gehörig beherrschen können, um nicht über das Ziel hinaus zu gehen. Herr Eugène Gautier, der, unterstützt von gründlichem Wissen und Talent einen Curs der Aesthetik am Conservatorium durchmachte, hat es für nothwendig erachtet, vor dem Publikum des Théâtre-Lyrique im Professoren-Talar zu erscheinen. Er hat sich damit begnügt, denselben in dem geschmackvollen Domino eines liebenswürdigen und bescheidenen Componisten sich zu präsentiren, der nur das sagt, was er sagen muss, sich auf dem Niveau seines Gegenstandes hält und den, wenn er zum Beispiel die Schäfer und die Waschfrauen singen lässt, kaum wandeln die stolzen Tiraden der homerischen Heroen, noch die erhabenen Soli von besonderen Gebessen zurück, die sich unter den Wellen von Blau begraben lassen. Leider giebt es sehr viele Opern, in welchen die Helden wie die Waschfrauen und die Heroinen wie die Schäfer singen! Es ist in der That eine grosse Kunst für einen Musiker, den rechten Ton zu finden.

So ist der kleine Chor, welcher nach dem Aufziehen des Vorhanges im zweiten Acte gesungen wird, von einer unvergleichlichen Frische. Der erste Act beginnt mit einem dialogirten, ebenfalls sehr hübschen Chor; die kleinen Küchenjungen sind reizend. Der dem Motiv des Andante aus der Ouverture entnommene Chor der Eingeladenen beginnt den Nouvemnalitäe mit einem gefälligen Presto; das halbkomische aus Herrn Christian und Geisst sehr drollig gesungene Duett wurde stark applaudirt. Aber die Palme des Abends errang Herr Bouhy, der kaum kaum mit mehr Kunst, Geschmack, Stimme und mit schönerer Stimme singen. Der Componist hat ihn deshalb auch als enfant gâté behandelt und hier diesem sehr beachtenswerthen Sänger die bedeutendsten Stellen seiner Partitur geschrieben. Die Rolle der Susanne Mlle Marimon) ist mit Kunststücken be- und überladen, was man wohl sagen muss, da nach den Raketen und Schwärmern, welche aus dem Münzlichen Lied des Einzigendst aufsteigen, andere Raketen und Schwärmer in der Coulisse losgehen. Erwähnen wir übrigens noch das kleine Erzählung

»Deine schönen Augen, Margarethe
Sind schon geschlossen«

und die ganze Scene im zweiten Acte zwischen Raoul und Susanne.

Doch offen gestanden, die Hand aufs Herz gelegt, der dritte Act ist derjenige, der uns am wenigsten zusagt. Es ist indessen viel kürzer als die beiden anderen, welche man vielleicht abzukürzen gedacht, da das Stück bis eine halbe Stunde nach Mitternacht gespielt hat. Allein man weiss, dass am Abende einer ersten Aufführung nicht Alles mit jener Ineinandergreifen und derjenigen Präcision vor sich geht, wie es bei den folgenden Vorstellungen der Fall ist.

Herr Achard, ein ausgezeichneter Darsteller und angenehmer Sänger, ist ganz trefflich in der Rolle des Raoul. Mlle Sablairolles sehr niedlich in der Person des Helene. Die der Jeannette, eine einfache Spielpartie, wird sehr gut gegeben von Mlle. Girard. Herr Maton leitet das Orchester sehr gewandt. Was könnte man weiter wünschen?

Graziella, diesem edlen Herzen entquollene Thränen des Dichters der Confidences, ist früher schon auf dem Gymnase — ich weiss aber nicht zu welcher Zeit — in der Gestalt einer Romanze erschienen, unterzeichnet von Michel Carré und Jules Barbier. Heute nun erscheint sie als lyrisches Drama. Die Intrigue ist sehr einfach; wer sollte sie nicht kennen? wer sollte diese Herzensgeschichte nicht auswendig wissen, die so poetisch, so rührend, deren Stil aber etwas veraltet ist? Finden sich aber denn in derselben hinreichend abwechselnde Situationen, genug unerwartete Katastrophen, um Stoff zu einem Drama, wenn auch nur von zwei kleinen Acten darzubieten und um, wie es nöthig ist, die Erfindungsgabe eines jungen Componisten anzuregen? Wir glauben es nicht. Viele Stellen, wenn auch beim Lesen noch so rührend, mussten zusammen gedrängt und modificirt werden, so zwar, dass sie kaum mehr erkennbar sind. Und doch brauchte man nicht so weit zu suchen, um eine schöne Episode in dem Buche zu finden, wobei der Librettist den dramatischen Ausdruck milderu zu müssen glaubte, weil die Bühne ihre besondere Anforderungen stellt und ebenfalls die Musik.

»Was die alte Frau anbelangte, so hörte sie nicht auf zu schluchzen und dabei zu sprechen. Wir vernahmen nur wirre Laute und abgebrochene Klagen, welche die Luft durchschnitten und das Herz zerrissen. »O wildes unerbittliches Meer, »das du schlürtest bist, als die blitzschen Gestalt! Meer ohne »Gnade und Erbarmen!« rief sie unter einem Schwalle von »Lästerworten, mit geschlossener Faust auf die Wogen hinweisend, »warum hast du nicht uns selbst geholt, nachdem »du uns unseren Erwerbsweg genommen (die alte Sterne »zertrümmerte Barke), komm, hole mich wenigstens stückweise, da du mich nicht ganz hinweggenommen hast!«

»Und dies sagend, erhob sie sich von ihrem Sitze und warf »oft den Fetzen ihres Gewandes Striemen ihres Haares in das »Meer. Sie schlug nach den Wogen und zerstampfte den »Schaum« etc.

Und nun aus dieser Monologe, in welchem der volle Sturm eines südlichen Temperaments zum Ausbruche kommt, hat der Librettist, so gewandt und selbst dichterisch begabt er auch ist, einen kleinen Chor geschaffen, der wie eine Wehklage dahin einsieht, und der Componist hat es ebenso gemacht:

»O Meer, so grausam und so taub,
Die arme Barke ward dein Raub,
Des kühnen Fischers einzig Gut,
Mit dem er trotzt der Wogen Wuth!«

Allerdings kommt noch eine ausdrucksvollere Stelle, welche die Alte mit drohenden Gebärden singt:

»Warum nahmst du nicht uns, die Armen,
Du Meer ohne Ehre und Erbarmen?«

Allein das ist noch alles. Und doch müssen wir es wiederholen, diese Scene mit der Apostrophirung und den Verwünschungen des Meeres, als ob es eine Person wäre, ist ein Gemälde nach dem Leben, auf solche Art wurden die Heiligen oder die Madonna gelästert, wenn sie das von Ihnen geforderte Wunder nicht wirkten.

Die Lösung ist abgeändert. Graziella stirbt in den Armen Stephans, indem sie aus der Kapelle tritt, wo sie eben mit ihrem Vetter Cecco sich vermählt hat, und obwohl die Schlussscene nur kurz ist, so haben die Zuschauer doch genug Zeit, über den Tod der Graziella in Rührung zu gerathen.

Herr Antony Choudens, der Sohn des wohlbekannten Musikalien-Verlegers, ist ein junger Mann, welchen das Kanzleibrod leicht den Kanaten hätte rauben können, was zu bedauern gewesen wäre. Seit seiner Kindheit lebt er im intimsten Verkehre mit den Werken von Berlioz und ganz besonders mit jenen von Gounod. Bizet hat ihm den ersten Unterricht in der Harmonie und in der Composition gegeben. Seine glückliche Kindheitsgebruft musste später die Lücken ausfüllen, welche

der frühzeitige Tod des jungen Meisters in seiner Ausbildung gelassen hat. Er besass melodische Begabung, richtiges Gefühl für Instrumentation, und sowohl durch seine Naturanlage als durch seinen Geschmack fühlte er sich zur idealen Musik hingezogen. Man darf immerhin sein Auftreten hervorragend und einem so begabten Musiker eine glückliche Zukunft in Aussicht stellen.

Wir könnten in Graziella gar manche Stelle anführen, die geistvoll geschrieben ist, gar manches Motiv, dessen jugendlicher Reiz uns entzückt hat, namentlich die Introduction, das Cantabile der Graziella, die lustige Tarantella mit dem pikanten Rhythmus, das Duettino zwischen Graziella und Stephan mit einer artigen Zeichnung in der Begleitung, das Duett »O Jungfrau Maria«, den Chor der jungen Mädchen »Warum entfliehst du, Tag?« auch auf seine Lieblichen ebenfalls ein Tableau, womit der erste Act schliesst.

Im folgenden Acte findet sich weniger Musik. Wir haben in demselben die Romanze des Stephan bemerkt, ein wenig im italienischen Stil geschrieben, und das Duett zwischen Stephan und Graziella, die Hauptnummer der ganzen Partitur. Man hat in diesem Duett einige Kürzungen angebracht, es ist immerhin noch ausführlich genug, doch ein leidenschaftlicher Hauch durchweht es ganz und gar. Vermuthlich hat man Schritt wegen hat man dem Autor den Graziella den Vorwurf gemacht, sich all zu sehr an die Partien und die melodischen Wendungen, welche dem Autor des Faust eigen sind, erinnert zu haben.

Mlle. Vergin und Herr Valdejo haben die Rollen der Graziella und des Stephan mit Talent und Erfolg gesungen. Wir dürfen zwischen auch den Herren Soto, Troy, sowie die Damen Toual und Perrat.

Der Feldprediger ist ein altes Vaudeville, das seiner Zeit viel Success hatte. Die Herren St. Georges und de Leuven haben daraus ein Libretto für eine komische Oper gemacht, welche Herr Hector Salomon vor etwa fünfzehn Jahren in Musik setzte. Das beweist, dass die Componisten zuweilen lange auf ihre Zeit warten müssen, als es leider bei ist. Endlich kam Herrn Salomon's Zeit. Seine Partitur ist leicht hingeworfen, sie besitzt Frische, eine etwas vulgären Frische, allein zwischen Hufschmieden und Gardejägern ist es ganz erklärlich, dass alles ungenirt und natürlich von Statten geht. Die Couplets des Schmiedes Carlo mussten wiederholt werden, in Folge dessen wurden aus zweien drei. Der erste Chor ist schwungvoll, das Terzett zwischen dem Abbé, dem Wachtmeister Robert und seiner Tochter ist sehr gut geschrieben, die Gesänge der Soldaten, des Feldpredigers und die Couplets der Braut, alles das ist, wie wir bereits gesagt haben, voll Frische und abgerundet von einem Musiker durchgeführt, der die grossen Meister studirt hat, der aber findet, dass auch Adolph Adam sein Gutes hat.

Ein lobendes Wort verdienen in vollem Maasse die Herren Dufour, Grenas, Lepers und Mlle. Sablairolles. L. v. St.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Robert Radecke. Sechs Lieder für Sopran oder Tenor mit Clavierbegleitung. Op. 45. Pr. M. 2,30.
—— **Sechs Lieder** für Alt (Mezzo-Sopran) oder Bariton mit Clavierbegleitung. Op. 46. Pr. M. 2,30.
—— **Drei Duette** für Sopran und Alt mit Clavierbegleitung. Op. 47. Pr. M. 2.
Berlin und Posen, Ed. Bote und G. Bock.

Radecke's Lieder und Duette sind von solider musikalischer Factur und singen sich leicht und bequem, das können wir diesen nachrühmen. Das melodische Element zeigt sich zuweilen etwas farblos, ohne gerade trivial zu werden. Lobend haben wir noch hervor, dass die Clavierbegleitung nicht überladen ist. Wir glauben nicht zu viel zu wagen, wenn wir die Lieder und Duette den Sängern empfehlen.

Otto Lessmann. Drei Lieder (Gedichte von Mathilde Wesendonck) für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 22. Pr. M. 1,50. Berlin und Posen, Ed. Bote und G. Bock.

Diese Lieder enthalten mancherlei feine Züge, wie sie überhaupt von dem musikalischen Können ihres Verfassers Zeugniss ablegen; nach einer fest gegliederten Melodie aber sucht man vergebens. Gute Ansätze dazu bieten die Liedanfänge wohl, aber bald werden Detail und Wortaccent bevorzugt und mit der Einheit des Liedes ists vorbei. Die Begleitung mag sie noch so interessant modulirèn und malen, bleibt doch immer Nebensache. Möchten das unsere Liedercomponisten nie vergessen.

Julius Oertling. Vier Lieder (E. v. Wildenbruch) für Tenor oder Sopran mit Clavierbegleitung. Pr. M. 1,50. Berlin und Posen, Ed. Bote und G. Bock.

Von Dilettanten werden die Lieder vielleicht gern gesungen werden, den Musiker dürften sie weniger interessiren. Das Gute an ihnen ist, dass sie natürlich und leidlich melodiös gebunden sind, nach nichts Besonderes sein wollen.

Joh. N. Cavallo. Drei Lieder für eine Bariton-Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 49. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. M. 1,00.

Sie liegen freilich ein wenig an der Oberfläche, aber gut in der Stimme; diese Lieder. Verstehen jedoch die Baritonisten nicht, etwas aus ihnen zu machen, so fragt sich's, ob sie etwas mit ihnen machen werden. Was sollen im zweiten Liede »Ihr Grab« ($^{1}/_{4}$-Takt) eigentlich die Drucker auf über den schönsten Taktteilen? Sollen diese wirklich markirt gesungen werden? Geschähe es, dann würde das Lied vollständig zur Caricatur. Der Componist macht von diesem Zeichen überhaupt ganz überflüssigen Gebrauch; man sehe sich nur das zweite und dritte Lied an.

Gustav Hasse. Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 21. Sechs Gesänge. Op. 22. Fünf Lieder. Op. 23. Fünf Gesänge. Op. 24. Sechs Gesänge. Op. 25. Sechs Gesänge. Berlin und Posen, Ed. Bote und G. Bock.

In Nr. 45 des vorigen Jahrgangs dieser Zeitung zeigten wir drei Hefte Lieder und Gesänge von Herrn Hasse an. Die vorliegenden fünf Hefte geben uns keine Veranlassung, unsere bereits ausgesprochene Meinung über den fleissigen und talentvollen Componisten erheblich zu modificiren. Auch in diesen Liedern und Gesängen zeigt sich hübsche künstlerische Gesinnung und technisches Geschick, aber auch in ihnen drängt sich noch zu viel Dulles so hervor und tritt, wenn auch nicht durchgängig, ausdrucksvolle fliessende Melodie, die weder durch die gelungenen Einzelnheiten, noch durch die charakteristische Begleitung ersetzt werden kann, in den Hintergrund. Uebrigens ist bei diesen Gesängen die Begleitung durchsichtiger gehalten als bei früheren, was wir nur loben können. Am meisten gefallen uns: »Als Bursche spreche ich«, »Bleib bei uns, wir haben den Tempel im Thal« (Op. 21), »Das St. Hubertuslied«, »Das Blümlein wunderselig«, »Bergmannslied« (Op. 00), »Loreley«, »Kommt, lasst uns gehn spazieren« (Op. 22). Wohl

jeder Sänger dürfte etwas für sich herausfinden. Wir machen deshalb auf die Gesänge aufmerksam. *Freudenb.*

Die Hochländer.

Oper in vier Aufzügen von Franz von Holstein.

Aufgeführt in Hamburg am 29 October 1877

Franz von Holstein's historisch-romantische Oper in vier Aufzügen »Die Hochländer« hat bei ihrer ersten Aufführung einen sehr glücklichen Erfolg erzielt. Der anwesende Autor wurde nach dem ersten, dritten und vierten Aufzug anhaltend hervorgerufen, um die Denkmalsprämie [illegible] einer Auszeichnung einzuholen, die sein gemeinnütziger, den Opernfreunden gewidmeter Kunstfleiss, seine dichterisch-musikalische Begabung, seine auf die Vollendung des Werkes verwendete Arbeitskraft und energische Ueberwindung von Schwierigkeiten innerhalb und ausserhalb der Partitur in vollem Maasse verdienten. In einem umfänglichen Bauwerk, wie es [illegible] und kommt trifft beim Geniessenden, gar den es sich übersetzt, stets ein [illegible] Menschenleben [illegible]. Diesen beste Seiten [illegible] lich allen was nach Abzug [illegible] Mängel als Niederschlag reinen künstlerischen übrig bleibt. Eigenthum des Allgemeinen als werden bestimmt sind als Geschenk, das der Einzelne in mehr oder weniger selbstloser Absicht der Menschheit darzubringen hofft. Der Trieb, welcher solche [illegible] anregt, ist so menschlich, dass zahllose Existenzen diesem »Leitmotive« ihren wesentlichsten Inhalt verdanken.

Nicht Jeder besitzt aber die zur Herstellung irgend welcher nennenswerther Resultate erforderlichen Vorbedingungen in so vollkommenem Umfang und so glücklicher Constitution wie Herr von Holstein. Seine die Persönlichkeiten des Dichters und Componisten, wie diese neueste Oper sie in ihrer einheitlichen doppelten Wirkung bewährte, ist ein nicht geringer Vortheil, den Herr v. Holstein vor den meisten Kunstgenossen voraus hat. — Die »Tondichtung« verräth ausserdem Eigenschaften des Autors, die seinen dramatischen Schöpfungen und ihrer Bestimmung, dem Publikum grosser Opernhäuser zu gefallen, bestens Vorschub leisten. Dieses Naturell, klar und reich genug, um für den Gedanken das zutreffende Wort und den verklärenden Ton zu finden, schmiegt sich auch den widersprechendsten Geschmacksbedürfnissen der Gegenwart mit bewundernswerthem Geschick an, um nicht einerseits der classischen Tradition gerecht zu werden durch Zugeständnisse an diejenigen Formen des musikalischen Ausdrucks, welche viel[illegible] als das an sich musikalisch Schöne. Bestrebt sich dagegen andererseits diese Formen nicht [illegible] auszufüllen, als es erforderlich ist, um anzudeuten, dass man mit ihnen nicht schroff gebrochen, nicht wie gewisse andere Leute »reinen Tisch« mit denselben gemacht habe — um bestimmter zu sprechen: die Musik der »Hochländer« schliesst sich in ihren Lied- und Ensemblesätzen theils an die von Mozart, Weber, Rossini, Meyerbeer u. A. geschaffene Oper, in ihrer scenischen Einrichtung, der rastlosen und unstrophischen Melodisation des kunstvollen Dialoges mit obligater »Programmatik« des gebotenen Orchesters, in der schärferen Beachtung des Leitmotivs, in der Colorirung des Tonwerks und in den Farben auf Kontrast [illegible] kleinlichem Silbenstecherei [Franz von Holstein's Lehrer Moritz Hauptmann vergleicht diese Composition mit dem Verfahren des Uhrmachers, wenn er seine Uhr in Theile zerlegt], zu allen bisherigen Richtungen und Einzelheiten folgt die Natur der Dichtung und Musik dieses Werkes dem Dichter-Componisten Richard Wagner.

Und wir sind weit entfernt, ihm daraus einen Vorwurf machen zu wollen. Vielmehr glauben wir, dass, wer Wagner's Ansicht von dem Wesen und der letzten des Musik-Dramas einmal adoptirt hat, dem A denn auch die Folgen lassen, sowohl das Drama an solches, wie auch die Musik als solche von ihren bisherigen, ihnen von aussen her aufgelegten »Fesseln« zu befreien strebe, um so beide Factoren in den Dienst jenes höheren Ganzen zu stellen,

Erschütterung des Nervensystems, Ohrenzauber, Augenlust und einem luftwogenden sentimentalen Pathos oder auch einem Lebensartigen und märchenhaft-lustigen Phantasieleben sich zu erfreuen, so gleich welchen das ins Tiefe gerichtete Bewegung der schlichten, warmen und wahrhaften Menschennatur immer dreister und immer ungestümer [illegible] ins die Wege verbaut und seine schwelgenden Zauber nur sich an den Genuss des Kunstwerkes gern hingeben möchte, an diesem [illegible] ein intimeres Verhältniss gewinnen lassen dürfte.

v. Holstein's Oper hat uns aufs Neue überzeugt, dass Wagner's Ansicht, so weit sie in dem neuen Werke gewiss irgendwo erscheint, auf einem principiell so irrthümlich beruht. Will man das »Drama« wählen, so störe man es aus gedankenlicher Sprache und seine geistlich Entwickelungen nicht durch einen Tonschwall, der jede Verständlichkeit des Gedankenausdruckes ohne innerlichen Nothbehelf seines Textes verbessernd nachhilft. Will man »Musik«, so lasse man den Anspruch zu Hause, von einer Oper genau so oder noch höher auf eben so werden, als von einem erhabenen Erzeugniss des rein-dramatischen Dramas, oder man erwarte von ihr nicht von der Musik, dass sie ihr Wesen verleugnen und ihre innerste heilige Selbstständigkeit oder selbständige Kunstwürde opfern solle, um eine zu leisten, was gar nicht oder nur höchst oberflächlich und auf Umwegen zu leisten ist und in dem objectiven Verständniss des poetischen Wissens stets gewissermassen illusorisch bleiben muss. Diese Principfrage hier wieder zu erörtern, kann indessen nicht unsere Absicht sein. Aus den Andeutungen aber wird wohl genugsam das Verhältniss erkannt werden können, welches von Holstein's Oper zur Kunstgeschichte und zu der gegenwärtigen Phase ihrer Entwickelung einnimmt.

Den Stoff der Handlung theilt ein vor Kurzem als vorhandener Bericht des Lesers d. Bl. an dieser Stelle mit. Die formelle Seite der Dichtung, gebunden theils in Arien, Liedern, Chören, meist aus, sonst ohne Reim-Metrik, liest sich im Allgemeinen fliessend und leicht. Dass es an musikalischem Wohllaut nicht mangelt, wird wohl von dem Musiker, der sein eigener Librettist, zu erwarten sein. Et so auf Stellen im Uebrigen einzugehen, möchte man wünschen, dass der Dichter sich weniger eng an das Original »Young Charlie is my darling« gehalten hätte, einer so wirklich verdeutscht te

Karl Stuart ist mein »Liebling«.

Erstand der Lich etwa als Prinz Charlie erst ein »Kind« war? *) Einen erwachsenen Prinzen, der einen Aufruhr erregt, um einen Thron zu erobern, würde das ihm anhangende Volk aus Liebe der deutschen Sprache, die Verfasser gewählt, kaum mit dem Diminutiv »Liebling« im Liede feiern. Ungleich lobenswerther wiederholt das Volkslied den störenden Ausdruck keineswegs mit einer etwas intrigen melodischen Satzphrase, die sich durch mehr schlichtere Harmonie sehr, contrapunktische und instrumentale Apparate jenes Wesen nicht ganz verliert. Ein anderes Volkslied schottischen Ursprungs, welches im dritten Aufzug der Oper benutzt ist (»Long, long ago«), zeichnet sich ebenfalls nicht gerade durch die neuen ähnliche Noblesse aus, wie die nationalen Volkslieder, besonders auch einige englischschottischen, ihren eigentlichen Reiz verleiht.

In der Nachbildung dieses natürlichen Zaubers ist es Herrn von Holstein in den »Hochländern« wiederholt gelungen, die besuchten Originale weit zu übertreffen. Vor anderen trägt die zuerst in An der auftretende ⁶/₈-Weise »Sie war so lieb, sie sieht so früh« u. s. f. das Gepräge vollständiger Authenticität im weitsten Begriff so überzeugend an der Stirn, dass es der im »Einführungs«-Wort des

---

*) Der eigentliche Ursprung dieses Gesanges ist niemals recht klar geworden. Auf diese Texte ist nur so [illegible] dass das Lied zu Anfang des Jahres 1745 bekannt wurde. Von dem Texte giebt es aber viele Lesarten und Umdichtungen, so dass die ursprünglichen Worte im Einzelnen nicht mit Sicherheit anzugeben sind. Die [illegible] und allgemeine Verbreitung dieses Gesanges in verschiedenen Varianten erklärt sich am einfachsten durch die Annahme, dass sie über eine Tanzmelodie gebildet [illegible] dem Anfange »[Name] is my darling« zu Grunde gelegen habe. Der damalige [illegible] welchem bei dem Prinz angegangen wurde, passte zu dem heiteren Gesang und zu der ganzen Scene; denn niemals ist eine grössere nationale Einheit als [illegible] als diese selbst auf eine Empörung. Jenes Lied ist also für die damaligen Vorgänge wichtiger als irgend ein anderes; ob aber ein späterer Componist dasselbe gebraucht haben, bleibt eine Frage, die durch [illegible] schwer zu beantworten ist. Chr.

gebrachten Textbuches betonten Versicherung bedurfte, um die Landschaft nicht im schottischen »Hochlande«, sondern in W. Hollstein's glücklicher Feder zu suchen. Es ist diese Weise aber kein vereinzeltes Beispiel von ansprechenden Gaben ohne weitgreifende Erfindung. Statt dessen im Uebrigen widmen wir nur noch ein Wort respectvoller Theilnahme dem Chor der Bubengesellen, welcher den vierten Anfang einleitet. Der geschmackvolle und sichere Vortrag dieses effectvollen Musikstücks rechtfertigte die Wiederholung auf Grund einer zweiten Strophe des Gedichts, während man Strophenlieder u. s. w. zu hören wohlthut, da das Ganze von 7 bis 11 Uhr andauerte. Diejenigen Theile der musikalischen Entwickelung, welche unter dem Einflusse der erwähnten modernen Auffassung des »Musikdramas« entstanden zu sein scheinen, enthalten eine stellenweise wahrhaft imposante Menge von musikalischer Detailarbeit, die im Zimmer oder Concertsaal ohne Zweifel die verdiente Beachtung finden würde. Im Theater und im Drange der vielen Neuen und des angehäuften Materials, welches dem Interesse des Zuhörers und Zuschauers gleichzeitig zu geniessen dargeboten wurde, musste dasselbe sich mit allgemeinem Eindruck, wie die Wirkung im ersten Anfang, welchen nicht Hörer, fast nothwendig behalten und wurde kaum gewahr, wie viel Mühe Verfasser aufgewandt um seine Ziele mit gewählten Gestalten zur allen voraufwachsenden zu entwickeln. Weniger wäre ganz gewiss mehr gewesen, aber vielleicht nicht modern genug, wenigstens nicht Wagnerisch.

Vielfach sich lossagende melodischen Wendungen sich so oft gehörte Opernphrasen ab. Man braucht deren Inhaber keineswegs mit zwingendem Grunde aufs ein Ausbilde der musikalischen Erfindung etwa in Momenten spärlicheren Zuflusses zu erklären. Vielmehr möchte man wohl geneigt sein anzunehmen, dass der erfahrene Operncomponist mit Geschmacks Elementen gerechnet habe, welche ihm so nöthig erscheinen, seine künstlerischen allen scrupulösen Selbstkritik ab und an Urlaub zu ertheilen, um ungeahnter den ungewöhnlichen Ton finden zu können, der im grossen Raume des Theaters sich herüber hinaus im Volksleben einen Anklang zu wecken verheisst. — Die Singstimmen haben oft so reich fliegende Noten mit Sprechlauten auszustatten zu bewältigen, dass weder der Deutlichkeit noch Schönheit Sorgfalt zugewendet werden kann, und man sich gern bescheidet, wenn der melodisch-harmonische Sinn der Phrase einigermaassen verständlich wird. Ganz besonders litt die zweite Hälfte des zweiten Aufzuges an einer überhasteten Eile und Unruhe, wie sie schwerlich vom Verfasser beabsichtigt war, als er seinen Clavier-Auszug herausgab, in dem er voraussetzte, dass dieser ein spielendes und singendes Publikum anlocken werde. In ruhigeren Momenten erquickt der Autor den Hörer oft mit einer massvollen und gut entwickelten Melodik, die soweit es frei ist das im Uebrigen befolgte Princip des modernen Musik-Dramas geradezu aufhebt.

An überraschenden anhaltend anregenden Situationen ist das Werk reich, wie es eine moderne Oper sein soll. Der erste Anfang, der überhaupt am besten gelang und am wirksamsten einschlug, rief auch Dank an der Inscenirung durch Herrn W. Hock den entschiedensten Beifall hervor. Mit Gewandtheit und Geschmack war das Quartett im Schlosse des Grafen Arthur ausgestattet, nicht minder die Scenen im zweiten und vierten Anfang.

Herr Gura (Reginald) interpretirte mit wahrer Selbstentsagung und Hingebung die übermässig anstrengende Rolle bis zum letzten Athemzuge (Reginald's) mit des dann vortrefflichen Künstler eigenen edlen und charakteristischen Schärfe und Gemüthlichkeit seiner Ausdrücke.

Herr König (Arthur) verfügte über so an hienen überraschender Fülle und Ausgiebigkeit angemessenen Stimm-Mittel bis zum Terzett der letzten Anfangs. Hier erreichte auch diese nicht unbedeutende Kraft die Grenze der natürlichen Leistungsfähigkeit. Fräul. Borée (Magdalis) that, was sie vermochte, um die nicht anziehende Persönlichkeit dieses typischen Hochlands-Seele dem Zuhörer auch Angelegentlichste zum empfehlen. Der Magdalis legt Verfasser das Schönste in den Mund, was er auf der Tiefen je auf Versuche für die Muse des Volksliedes fand: »Karl Stuart ist mein Lieb« ingewinnt im weiteren Verlauf der Oper sogar die Bedeutung eines allgemeinen musikalischen Ausdruckes hochländischer Treue und Vaterlandsliebe. Und Magdalis ist es, welche nach vorhergegangenen weiterleuchtenden Andeutungen das Lied mit allen seinen Versen vorträgt, begleitet vom Refrain des unisono Chores. Magdalis singt auch das schöne Lied »Wie war es heute« — und manches Andere recht bedeutend in das dramatische Interesse Eingreifende, trotz alle dem lässt Frl. Borée ihr Publikum ungerührt. Frl. von Kreilsheim (Ellen) verdiente und fand mit dem Duett des dritten Aufzugs, welches sehr wirksam, wenn auch nicht ganz so anregend, wie dasjenige des ersten Aufzugs der »Hugenotten«, rauschenden Beifall, an welchem Herrn König sein gerechter Antheil nahm. Die Herren Bügel (Astley), Ehrke, Kindermann u. A. m. vertraten ihre kleineren Rollen vollkommen zufriedenstellend. — Chor und Orchester unter Herrn Kapellmeister Sucher's Leitung, waren ihren schwierigen Aufgaben gewachsen und liessen Unsicherheiten oder gar Schwankungen nirgends hervortreten. Alles in Allem macht das Stadttheater die Aufführung dieser Novität grosse Ehre und der Verfasser, der in seinem Schaffen mehr als eine liebenswerthe Seite seines Wesens offenbart, schien mit der Wiedergabe seines so schönen Hauses ohne ten reichen Werkes im Ganzen recht zufrieden zu sein. Die Vorstellung fand von Seiten des Publikums die beifälligste Aufnahme und wurden am Schluss der Componist sowie die Hauptdarsteller und die Vertreter der artistischen Direction wiederholt hervorgerufen.

Ludwig Meinardus.

(Hamburger Correspondent vom 31. October.)

Anmerkung. Uebereinstimmend mit dem obigen Referenten sprechen sich auch die übrigen Hamburger Blätter aus, so dass wir in wenigen Worten einen Misserfolg für die Aufnahme der neuen Oper anführen dürfen. Einer dieser Kritiker meint zwar: »F. v. Holstein's Musik ist kein Product aus dem Boden der neuesten Principien des Musikdramas« — aber diese Ansicht widerspricht der des Herrn Meinardus nur in einem Punkte, welcher für die Aufführung der Oper gleichgültig ist. Nehmen wir das Nachsatz — (als wurzelt aber auch nicht in den verwilderten, jetzt vorkräftigen Schul an das einen Opernkunst) — völlig geeignet, uns hierüber zu beruhigen. Holstein's hat leidenschaftlicher Autor war erst wieder dort wurzeln, wo schöbisher die grösste und dauerndste Kunst dieses Faches wurzelt.

Chr.

Berichte.

Leipzig, 27 October.

Das dritte Gewandhausconcert, Donnerstag den 25. Oct., enthielt eine grosse Orchester- und zwei Solo-Novitäten. Die erste bestand in Hiller's neuer Symphonie, welche schon am letzten Rheinischen Musikfest (in Cöln) zur Aufführung kam. Das Werk wurde unter der persönlichen Leitung des Componisten vom Orchester ganz vorzüglich ausgeführt und hat einen guten Erfolg hier gehabt. Die anerkannte Meisterschaft in Handhabung der musikalischen Formen und die gute musikalische Empfindung, die das ganze Werk durchzieht, nöthigen auch uns die grösste Hochachtung vor demselben ab. Die anderen beiden Neuigkeiten bestanden in einem Concert von Heinrich Hofmann und in der Romanze aus dem Concert Op. 32 von Albert Dietrich, beide für Violoncell, die erfahren durch Herrn Kammervirtuosen Friedrich Grützmacher aus Dresden eine in jeder Beziehung vollendete Wiedergabe. Sängerischerseits errang sich Frau Koch-Bossenberger aus Hannover durch den Vortrag der Arie »Frag ich mein beklommnes Herz« aus dem »Barbier von Sevilla« von Rossini, sowie verschiedener Lieder von Rubinstein, Taubert, Jensen und Schubert, Triumphe. Ihre Stimme ist von wunderbarem Vollklang und von herrlicher Weichheit. In der Arie sang die Dame gediegende Coloratur und in den Liedern einen so musikalischen Vortrag, dass wir uns freuen, sie demnächst als Vertreterin der Sopranpartie in Beethoven's Missa solemnis wieder zu hören.

ANZEIGER.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur Friedrich Chrysander.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 14. November 1877. Nr. 46. XII. Jahrgang.

Inhalt: Mattheson's Beschreibung der Orgelwerke seiner Zeit. (Fortsetzung.) — Anzeigen und Beurtheilungen (Aphorismen von Jean Louis Nicodé. Capriccio von Gustav Schumann. Fantasie-Sonate von M. de Schultzen [illegible] »Wenn Alle untreu werden« von Alex. Borg. »Gott in der Natur« von F. Schubert [illegible] von Graben-Hoffmann. Sechs Lieder aus [illegible] Handschrift Berthold, bearbeitet von Ferd. [illegible]. Durch Nacht zum Licht. Sinfonie Nr. 2 von Joseph Weber). — Musikbrief aus München. XV. — Berichte (Leipzig). — Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Mattheson's Beschreibung der Orgelwerke seiner Zeit.

(Fortsetzung.)

66ᵃ (Mu.)

Die Orgel zu S. Johannis auf dem Dom zu Breslau,

hat folgende Stimmen:

Im Hauptwerck.

1 Principal	8 Fuss u.	Zinn	
2 Quintadena	16	Metall	
3 Tricona	8	—	

NB. eine schnarrende Stimme.

1 Gemshorn	8	—
2 Flaute	8	—
3 Octave	4	—
7 Quinta	3	—
8 Super-Octav	2	—
9 Quinta	1½	—
10 Sedecima	1	—
11 Mixtur	4fach	—

aus 2 Fuss disponirt.

Im Rück Positiv.

1 Principal	8 Fuss	Zinn
2 Principal	8	
unger Mensur	4fach.	
3 [illegible]	8	
4 Flaut	4	
5 Octav	4	
6 Trompete	4	Metall

Und von der Intonation wie des Tremulus.

7 Super-Octav	2	
8 Quinta	1½	
9 Mixtur	4fach u. 1 Fuss	
10 Zimbel	3fach	

In der Brust.

1 Gros-Gedackt	8 Fuss	
2 Flaut	4	
3 Principal	2	
4 Quarta	1⅓	
5 Octave	1	

Im Pedal.

1 Principal-Bass	16 Fuss	
	8 Zinn	
2 Sub-Bass gedeckt	16	
3 Violon Bass, offen	16	
4 Octav	8	
5 Quint	6	
6 Super-Octav	4	
7 Mixtur	4fach	
8 Posaune	16 Fuss	
9 Posaune	8	

[Eine zweite Beschreibung dieses Werkes liefert die folgende Nummer 16ᵃ.]

Ist ungefehr Anno 1680 erbauet; der Meister hat Nolte [Null] geheissen. Die Intonation ist recht sauber.

Johann Krause, Ober-Organist bei hiesiger Domkirche, ist geboren in Kant 3 Mei[len] von hier, 1680, allwo sein Vater Schulmeister und Kirchen-Vorsteher gewesen. In seinem neunten Jahre hat ihm die erste Anweisung auf dem Clavier der dasige Bürgermeister Mordeck gegeben. Im elften Jahre ist er in das Seminarium der Jesuiten nach Schweidnitz kommen und hat zugleich die Orgel bei ihnen [illegible] versehen. Von Jahr darauf hat er sich zu dem damals lebenden berühmten Dom-Organisten Tiburtio Winckler auf fünf Jahr verdungen. Da er aber wieder heim ein Jahr demselben Unterweisung genossen, hat ihn ein gewisser Domherr Baron Schwartz zu sich genommen und zum Pagen gemacht: doch wenig Dienst thun, sondern nur seinem Herrn, der ein grosser Liebhaber des Claviers gewesen, Lection geben dürfen.

Jetzt benannter Herr hat ihn hierauf auf Kosten mit sich genommen, da denn Mr. Krause den berühmten Organisten zu Lissa in Böhmen, welchen der obbelegte verstorbene Herr Graf v. Sporck in Kost gehalten, hören und viel von ihm zu profitiren das Glück gehabt; ingleichen von dem damals nicht weniger berühmten Meister auf dem Clavier dem Organisten in Narholt [Nachod], der ein Scholar von Albrici gewesen. Beider Namen aber sind ihm nach seiner Anzeige entfallen.

Endlich ist er wieder nach Breslau kommen und im 20. Jahre seines Alters [um 1700] Unter-, im 24sten aber Ober-Organist worden, in welcher Bedienung er noch so lange Gott will stehet.

66ᵇ (Mu.)

Die Orgel zu St. Johannis Cathedral-Kirche in Breslau,

hat 30 Stimmen.

Oberwerck.

1 Principal Zinn	8 Fuss	
2 Tricona oder Schnarr	8	
3 Gemshorn	8	
4 Flaute maggiore	8	
5 Quintadena (Metall)	16	
6 Quinta	6	
7 Octava	4	
8 Super-Octave	2	
9 Rauschquint	2½	
10 Mixtur	6fach	
	[bedeutet 6fach]	

Brust.

1 Principal (Zinn)	8 Fuss	
2 Flauto minore	4	
3 Quinta	2⅔	
4 Sedecima	1	
5 Regal (Zinn)	8	

Rück-Positiv.

1 Principal (Zinn)	8	
2 Lieblich dito (Metall)	8	

3 Flauto magg. (Metall)	8	
4 Princ. Octave	4	
5 Tertiane	8	
6 Flauto dolce	4	
7 Quinta	3	
8 Super-Octave	2	
9 Ripieno	2fach	
11 Mixtur	3fach	

Pedal.

1 Principal (Zinn)	16	
2 Praestant (Holz)	16	
3 Gedackter Bass	16	
4 Aequal Bass (Metall)	8	
5 Octava	8	
6 Quinta	6	
7 Mixtura	4	
8 Pommer	16	
9 Trombetta	8	

Bei diesem Werk sind 6 Bälge.

Der erste Meister heisst *Jonas Weyer*. Neu von Dresden aber hat's ausgebessert, und zuletzt hat *Adam Horatio Casparini* das beste dabei gethan.

Der itzige Organist heisst *Krause*, sein Antecessor war *Tiburtius Winckler*.

[s. oben Nr. 66ᵃ.]

[illegible] (Mu.)

Die Orgel zu St. Bernhardin in der Breslauer Neustadt,

hat 24 Stimmen.

Hauptwerk.

1 Principal	8 Fuss	Zinn
2 Quintadena	16	Holz
3 Vox humana	8	Metall

4 Salicet	8	Metall
5 Gedackt-Quint	3	—
6 Octava	4	—
7 Spitzflöte	4	—

8. Super-Octave 1 Metall
9. Cymbel ııı –
10. Mixtura ıııııı –
11. Bella 8 –
12. Bombard 16 –

Rück-Positiv.

1. Principal 4 (aus Zinn
2. Grob Gedact 8 Metall
3. Octave 4 –
4. Nasat 3 –
5. Gedackte Flöte douce 4 –
6. Zinck ııı –
7. Mixtura ııı –
8. Hautbois [?] –

Pedal.

1. Principal 16 Zinn
2. Bordun offenes Sub-Bass 8 Holz
3. Jubal 4 Metall
4. Octave 4 –
5. Super-Octave 2 –
6. Cornetto 2 –
7. Mixtura ıııııı –
8. Trombe 4 Holz
9. Posaune 16 –

Neben-Stimmen.

Vogelgesang oder Nachtigall.
Tremulant.
Guckguck.
Koppel zu beiden Clavieren und Calcant-Glöcklein.
4 grosse und [?] einfältige Bälge [?] breit mit Messingdraht bezogen

Adam Horatio Casparini hat es 1711 verfertiget vor 8000 Fl. [rheinisch] und das alte Werk mit allem Zubehör.

Der itzige Organist heisst *N. Scholtz*, ein Schüler des berühmten *Spahn* aus Stettin, der in seinem Leben Organist zu St. Elisabeth gewesen.

16. (Ms.)

Die Orgel zu St. Elisabeth in Breslau,

hat 36 Stimmen

Oberwerk.

1. Principal 8 Fuss
2. Quintadena 16
3. Gemshorn 8
4. Salicet 8
5. Flöte 8
6. Jubal 4
7. Quinta 3
8. Super-Octave 2
9. Quintadecima 1½
10. Sedecima 1
11. Mixtur 10fach
alles Metall.

Brust.

1. Flöte 4
2. Principal 2
3. Quinta 1½
4. Sedecima 1
5. Quinta —
6. Regal 4

Rück-Positiv.

1. Flöte 4
2. Quintadena 4
3. Principal 4
4. Flöte douce 4
5. Super-Octave 2
6. Quintadecima 1½
7. Cymbel 1
8. Krumhorn 8

Pedal.

1. Sub-Bass offen 16 Fuss. Zinn
2. Gedackter Bass 16 –
3. Pommer 16 –
4. Sub-Bass 16 Holz
5. Flöte 4 Metall
6. Octave 8
7. Posaune 16
8. Octave 4
9. Mixtur 4fach
10. Sedecima —

Neben-Register.

Tremulant.
Articilium.
Tambour.
Sperr-Ventil zum Oberwerk
dito zum Rück-Positiv.
Calcant-Glöcklein.
Cymbel-Stern.

Der erste Meister dieses Werkes hiess *Johann Köster* V. *Brätz* aber hat es vollends ausgemacht, weil der vorige darüber weggestorben. Obiger *Casparini* hat eins und anderes daran verbessert, und der itzige Organist heisst *Johann Gierlinger*. Cantor *Willisch* ist an dieser Kirche; *Hoffmann* aber zweiter Organist.

Diese Orgel hatte weiland 12, nun aber nur 8 Bälge, jeder 8 Ellen lang und 4 Schuh breit.

17. (Ms.)

Die kleine Orgel zu St. Elisabeth in Breslau,

so zur Musik [d. h. zur Chorbegleitung] gemacht,

hat 10 Stimmen

Chor-Reg.

1. Principal 4 Fuss Metall
2. Flöte 4 Holz
3. Floute minore 2 Metall
4. Quintadena 4

Kammer-Reg.

10. Principal 4 Zinn
11. Grobe gedackte Flöte 8
12. Kleine Flöte 4

5. Principal-Octave 2
6. Quinta 1
7. Super-Octave 1
8. Sesquialtera oder Zincke 2fach
9. Mixtura [?]
13. Viola da gamba vom blossen c an 8

2 grosse Bälge.

Der Organist heisst *Johann Georg Hoffmann*, von seiner Mensch. *Casparini* hat sie An. 1710 gebaget.

18. (Ms.)

Das geschenkte Orgel-Werklein zu St. Bernhardin in Breslau,

hat 17 Stimmen

Ober-Manual.

1. Principal 8 Fuss
2. Quintadena 8
3. Octava 4
4. Flauto 4
5. Super-Octava 2
6. Sedecima 1

Die drei untersten Claves des Principals sind Holz, alles übrige aber Metall.

Unter-Clavier.

7. Salicional 8
8. Flöte 8
9. Quintadena 4
10. Sedecima 1
11. Nasat, gedeckt 4
12. Regal 8

Pedal.

13. Sub-Bass von Holz und gedeckt 16
14. Octaven-Bass 8
15. Flöte 4
16. Super-Octava 2
17. Posaune von Holz 4

Ist bei Koppel und 3 grosse Blasebälge.

19. (Ms.)

Die Orgel zu St. Vincent in Breslau,

hat 17 Stimmen

Oberwerk.

1. Principal 8
2. Flauto 4
3. Quintadena 16
4. Super-Octava 2
5. Octava 4
6. Sedecima 1
7. Cymbel ııı
8. Mixtur ıııı

Brust.

9. Super-Octava 2
10. Quintina 1
11. Mixtura ııı

Pedal.

12. Principal 16
13. Bordun gedeckt 16
14. Octava 8 Holz
15. Mixtura 3
16. Pommer 16 Holz
17. Posauna 4

Simon Holdewich, Erzherzogl. Oesterreichischer Orgelmacher fecit 1617.

20. (Ms.)

Das neue Positiv zu St. Vincent in Breslau,

hat 9 Stimmen

Manual.

1. Principal 4 Fuss
2. Principal-Octava 4 Holz
3. Quinta 3
4. Flute douce 4
5. Super-Octava 2
6. Quinta 1½
7. Mixtura ııı

Pedal.

8. Principal 4 Holz
9. Gedakt 16 –

Ignatius Mentzel, Organist und Orgelmacher ad St. Claram hats gemacht An. 1720.

21. (Ms.)

Das Capell-Positiv auf dem Sande zu Breslau,

hat 10 Stimmen

Manual.

1. Principal 8 Zinn
2. Flacht 8 Holz
3. Flauto 4 Metall
4. Quinta 3
5. Super-Octava 2
6. Mixtura ııı
7. Quintadecima —
8. Fagotto 4

Pedal.

9. Sub-Bass von Holz gedeckt 16
10. Principal 8

Obbesagter *Mentzel* hats in eben dem 1720ten Jahre gemacht.

22. (Ms.)

Die Orgel zu St. Barbara in Breslau,

hat 21 Stimmen

Oberwerk.

1. Principal 8 Fuss
2. Flauto 4
3. Salicet 4
4. Quintadena 16
5. Octava 4

6. Quinte 3
7. Super-Octave 2
8. Mixtura 4fach

Rück-Positiv.

1. Principal 4
2. Flauto 8
3. Flauto 4
4. Quinte 3
5. Super-Octave 2

6. Sedecima —
7. Mixtur 4fach

Pedal.

1. Sub-Bass 16
2. Quinten-Bass 6
3. Octave 8
4. Principal 8
5. Flauto 8
6. Posaune 8

Ist auch von Ig. Menzel erbauet.

93. [95.]

Die Orgel in der Pfarrkirche zu Brieg,

hat 40 Stimmen.

Werk.

1. Bordun 16 Fuss Holz
2. Principal 8 Zinn
3. Quintadena 8
4. Flauto maggiore 8
5. Octave 4
6. Gemshorn 4
7. Canal Flöte 4
8. Quinte 3
9. Sedecima 2
10. Kleine Rausch Pfeife 2fach
11. Mixtura 4fach
12. Quinta $2^2/_3$ Fuss

Rück-Positiv.

1. Flauto maggiore 8 Holz
2. Salicet 8

6. Principal 4
7. Kleine Flöte 4
8. Quinte 3
9. Octave 2
10. Mixtura 4fach

Pedal.

1. Principal 16
C. D. E. von Holz, die übrigen von Zinn.
2. Octave 8 Holz
3. Bombarde 16 Holz
4. Posaune 8
5. Bordun 16
6. Cano-Flöte 8
7. Quinte 6
8. Terz 5 [?]
9. Sedecima [?]

94.

Die Orgel im Kirchspiel Bützfleth bei Stade,

hat 23 Stimmen.

Werk.

1. Principal 8 Fuss
2. Quintadena 16
3. Gedact 8
4. Octave 4
5. Nasat-Quinta 3
6. Super-Octave 2
7. Sesquialtera 2fach
8. Mixtura 5 à 6fach
9. Cymbel 3fach
10. Trommete 8

Brust.

1. Gedact 8 Fuss
2. Hohlflöte 4
3. Sesquialtera 2fach

4. Scharff 4fach
5. Nasat-Quinta $1^1/_2$
6. Octave 2

Pedal.

1. Untersatz 16 Fuss
2. Octave 8
3. Principal 8
4. Mixtura 4fach
5. Posaune 16
6. Trommete 8
7. Cornet 2

Dieses Werk hat 5 Blasbälge, einen Tremulanten und die beiden Claviere lassen sich mit einander koppeln.

95.

Die Orgel in Dexlehude,

hat 38 Stimmen.

Ober-Werk.

1. Principal 8
2. Gedact 8
3. Quintadena 8
4. Octave 4
5. Flöte 4
6. Gemshorn 2
7. Sesquialtera 2fach
8. Scharff 3 à 4fach
9. Krumhorn 8 Fuss
10. Dulcian 16

9. Mixtur 6 à 8fach
10. Trommete 8 Fuss

Brust.

1. Hohlflöte 8
2. Bock-Flöte von Holz 4
3. Wald-Flöte 2
4. Octave 2
5. Quinta $1^1/_2$
6. Cimbel 3fach
7. Sesquialtera 2fach
8. Dulcian 8 Fuss

Werk.

1. Principal 8
2. Quintadena 16
3. Gedact 8 [?]
4. Octave 4
5. Spitzflöte 4
6. Nasat 3
7. Rausch Pfeife 2fach
8. Super-Octave 2 Fuss

Pedal.

1. Principal 16
2. Sub-Bass 16
3. Octave 8
4. Octave 4
5. Mixtur 5 à 6fach
6. Posaune 16
7. Trommete 8
8. Cornett 2

Der Bälge sind sechs, der Ventile vier, der Tremulanten zwei, und der itzige Organist heisset *Krumpen*.

96.

Die Orgel in der Heil. Geist Kirche zu Colberg,

hat 31 Stimmen.

Werk.

1. Principal 8
2. Quintadena 16
3. Bordun 16
4. Bock Flöte 8
5. Octave 4
6. Spitzflöte 4
7. Sedecima 2
8. Quinta 3
9. Tertian 2
10. Mixtur 6
11. Bordun 16
12. Posaune 8

Rück-Positiv.

1. Principal 8
2. Flöte 8
3. Quintadena 8
4. Hohlflöte 4
5. Querflöte 4

6. Gemshorn 2
7. Nasat 3
8. Mixtura 5fach
9. Krumhorn 8 Fuss

Pedal.

1. Principal 16
2. Principal 8
3. Waldflöte 2
4. Octave 4
5. Feld-Flöte 2
6. Bauer-Flöte 2
7. Mixtura 6fach
8. Posaune 16 Fuss
9. Trommete 8
10. Cornet 2

Hierzu sind sechs Bälge, Cimbel-Stern Pauken, fliegender Adler, eine Koppel zum Pedal und Oberwerk, die andere zu beiden Manual-Clavieren.

97.

Die Orgel zu Cöslin,

hat 24 Stimmen.

Oberwerk.

1. Principal 8
2. Flöte 8
3. Octave 4
4. Super-Octave 2
5. Quinte 3
6. Scala 2
7. Mixtura [?]
8. Flöte 4
9. Dulcian 8

Rück-Positiv.

1. Principal 4
2. Gedact 8

3. Quintadena 8
4. Gedact 4
5. Octave 2
6. Quinta 3
7. Mixtura [?]
8. Trommete 8

Pedal.

1. Sub-Bass 16
2. Gedact 8
3. Octave 4
4. Super-Octave 2
5. Cornet [?]
6. Dulcian 16
7. Trommete 8

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Jean Louis Nicodé. Aphorismen. 12 kurze Clavierstücke. Op. 8. Heft I (No. 1—5). Pr. M. 4,50. Heft II (No. 6—10). Pr. M. 4,50. Heft III (No. 11—12). Pr. M. 4,50. Berlin und Posen, Ed. Bote und G. Bock.

Die meisten dieser Clavierstücke haben uns wohl gefallen. Sie sind kurz und bündig, zum Theil recht charakteristisch und hübsch ausführbar, allerdings aber nicht für Anfänger bestimmt. Statt »Gebete« (No. 11) hätten es vielleicht besser »Marsch«. Dem Scherzo (No. 12) können wir keinen Geschmack abgewinnen; es ist zu forcirt gemacht und klingt ebenso. Im Uebrigen mag man sich die sämtlichen Stücke ansehen. Sie sind betitelt: Liedchen, Albumblatt, Tarantella, Jagdstück, Menuett, des Mädchens Klage, Marsch, Impromptu, die Bitte des Kindes, Mazurka, Walzer.

Gustav Schumann. Caprice für Pianoforte. Op. 19. Preis M. 2,50. Berlin und Posen, Ed. Bote und G. Bock.

Von einem gut geschulten Spieler vorgetragen, kann die Caprice wohl wirken, d. h. äusserlich, denn sie ist auf Klangwirkung basirt. Einen inneren Charakter mit vorherrschend ...

11*

N de Schoulepnikow Fantaisie-Sonate pour le Piano Preis M 4 50 Berlin und Posen Ed Bote und G Bock

Ein Zwitterding weder Fisch noch Fleisch Auch der musikalische Gehalt desselben ist unbedeutend und nichts weniger als neu Man möchte fast vermuthen dass die 27 Seiten füllende Phantasie-Sonate einen tüchtige Fingerfertigkeit besitzenden Dilettanten zum Verfasser hat Sie wäre besser ungedruckt geblieben und wird auch ungespielt bleiben das glauben wir unsererseits versprechen Der *Ier Part e* wie es auf dem Titel heisst, ist ein *Andante cantabile* die *IIme* ein *Intermezzo scherzando e Allegro vivace* Der Herr Verleger macht es wie sein College Herr André in Offenbach er redet auf dem Titel in zwei Sprachen »Bleiben Sie immer hübsch deutsch meine Herren!« *Fedk*

Alex. Dorn „Wenn Alle untreu werden", geistliches Lied von Novalis für drei Frauenstimmen mit Begleitung des Pianoforte. Partitur und Stimmen Pr M 1,80 Berlin und Posen, Ed Bote und G Bock

Das Lied geht nicht eben in die Tiefe trifft sonst aber den Ton des Gedichtes ist sangbar natürlich gehalten und leicht auszuführen deshalb sei es der Beachtung empfohlen

Franz Schubert. „Gott in der Natur" Gedicht von Gleim in Musik gesetzt für zwei Soprane und zwei Altstimmen mit Begleitung des Pianoforte Zur Ausführung für dreistimmigen Frauenchor bearbeitet von **Graben-Hoffmann.** Partitur und Stimmen Pr M 2 50 Stimmen apart Pr M 0,80 Berlin und Posen, Ed. Bote und G Bock

Nothwendig war die Reduction des ursprünglich vierstimmigen Satzes auf den dreistimmigen nicht, ob aus praktischen Gründen wünschenswerth darüber kann man verschiedener Meinung sein Doch sehen wir davon ab An und für sich betrachtet ist gegen die Bearbeitung kaum etwas einzuwenden Wer also das Stück dreistimmig ausführen lassen kann, der begeht gerade kein Verbrechen wenn er's nach Herrn Graben-Hoffmann's dreistimmig singen lässt

Felix Mendelssohn-Bartholdy Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte für Männerchor bearbeitet von **Ferd. Flügel.** Partitur und Stimmen Leipzig Breitkopf und Härtel. Pr M 2,25

Wir können nicht sagen dass wir mit vorliegenden Bearbeitungen sonderlich sympathisirten Es stört uns diese Lieder mit Clavierbegleitung in einem Gewande zu sehen in dem sie nothwendig verlieren müssen weil es auch oft wie Bleigewicht an die Singstimme hängt Hat einmal die Begleitung etwas für sich zu sagen so sollte man sich zweimal besinnen ehe man sie wegwirft. »Es ist bestimmt in Gottes Rath« eignet sich noch am meisten zur Bearbeitung für Chor am wenigsten »Leise zieht durch mein Gemüth« denn hier ist der Wegfall der Begleitung allzu empfindlich Dass der Bearbeiter den drittletzten Takt erstgenannten Liedes gestrichen verdient eine ernste Rüge Hat derselbe niemals etwas gehört von Periodenbau und Symmetrie? Die Quintenfolge vom 7 zum 8., vom 15 zum 16., sowie im 4 Takt in Nr 6 hätten sich sehr gut vermeiden lassen Sonst wollen wir nicht behaupten dass der Bearbeiter ungeschickt und pietätlos zu Werke gegangen sei aber als Musiker können wir seine Arbeiten nicht künstlerisch sehen aus dem Grunde, weil im Einzelnen Mangel an feinem Takt und Gefühl bemerkbar ist Ausser den bereits genannten Liedern enthält das Heft noch »Morgengruss erschallt in Wald und Flur« »Ueber die Berge steigt schon die Sonne« »Erwacht in neuer Stärke« »Wisst ihr, wo ich gerne weil'«

Wer übrigens Lust haben sollte diese Bearbeitungen zur Hand zu nehmen resp singen zu lassen dem mag es frei stehen wir wollen uns neutral verhalten und weder zu- noch abrathen, aber gestehen dass wir die Lieder in ihrer ursprünglichen Gestalt lieber haben und hören *Fedk*

Durch Dunkel zum Licht. Sinfonie Nr 3 (nach dem gleichnamigen Lohmann'schen Drama von **Joseph Huber** Op. 40 Stuttgart, Theodor Stürmer Partitur 25 S Fol (1876)

Die beiden ersten Symphonien des Autors sind uns unbekannt geblieben diese dritte ist aber auch noch durch ein beigegebenes Vorwort so klar gemacht dass zu ihrem vollen Verständniss nichts weiter erforderlich ist. Der Kuriosität wegen halten wir uns an dieses Vorwort welches hier ganz reproducirt werden mag Unsere Leser kennen den Autor schon als Componisten der Oper Die Rose vom Libanon, welche im Jahrgang 1872 dieser Zeitung Seite 312—324 eingehend besprochen wurde und dürfen erwarten in der beifolgenden Symphonie ein Seitenstück derselben zu finden

»Vorwort Unsere grosse klassische Musikperiode ist die des Tonspieles die ihre Formbedingungen aus der Architektur entlehnte nach den Gesetzen der Symmetrie verfuhr Deshalb blieb sie in ihrem Wesen Instrumentalmusik die gesungene Melodie blieb Instrumentalmelodie der Text musste sich durch gezwungene Declamation und Wiederholungen derselben unterordnen und verlor dadurch allen Anspruch auf dichterischen Werth In den hervorragendsten Erzeugnissen jener Periode suchte man sich vom Tonspiele zu steigern Da die architektonischen Formen dies nicht zuliessen so begab sich die Musik nun an die Seite der Dichtkunst, indem sie sich zur Aufgabe setzte dem Dichter bis ins einzelne Wort gerecht zu werden (gesungenes Drama) die architektonische Form wurde dadurch gebrochen aber die Musik hatte für sich noch kein neues Terrain erobert. Dies wird erst gelingen wenn wir in die Instrumentalmusik die declamatorische Melodie einführen Indem wir, als ebenfalls eine Kunst der Zeit der Dichtkunst folgend einen Grundgedanken (Melodie-Motiv) wie der Dichter weiterspinnen in immer neue Empfindungsphasen während eines ungestillten psychologisch aufbauen, um endlich — mit Hinweglassung des verstandesmässigen Beiwerks von Gängen Uebergängen und Wiederholungen — zu einem erschöpfenden Schlussworte zu gelangen Eine solche Melodie wird etwas dem lyrischen Gedichte Analoges sein.« — Weiter aber wird auf das Drama hingesteuert welches doch von der Lyrik unterschieden ist. Aber auf so hässlichen Widerspruch kommt es unsern Reformern nicht an sie sind zufrieden, wenn sie der freien Tonkunst die Flügel beschnitten und dieselbe auf irgend eine Art an eine andere Kunst geleimt haben. Unsere »klassische Musikperiode« wird hier wohl nur die grosse genannt dem grossen Haufen zu Gefallen; von Rechts wegen müsste sie doch die kleine heissen Und warum überhaupt die »Reformer«? Wo kam das klassisch an wie eingestemmt auf dem Holzwege war? Herr Huber sollte uns auch in dieser Hinsicht etwas mehr Maß zeigen Dass er die Innerlichkeit der Mittel und Formen als »verstandesmässiges Beiwerk« ansieht, zeugt ja von wunderbarer Einsicht in das Wesen der Musik

»Die Sinfonie ist nach der etymologischen Bedeutung des Wortes ein Zugleichklingen zweier oder mehr (mehrerer) Melodien im Gegensatz zur Monophonie Diese Benennung hat die bisherige Form nur in sofern verdient, als hier ein Nebeneinander der Themen und Sätze stattfindet wie bei anderen Musikformen Sie passt dagegen auf den Stoff sehr ... die polyphonen Sätze Folgen wir nun dem Zuge der Zeit ...

abdestilliren, wie die einzelnen Stimmen (Melodien) — die bei Bach denselben Gefühlsgehalt auszudrücken hatten — und bauen wir sie in derselben Weise wie die Einzelmelodie psychologisch auf, so wird durch die Contraste ein Conflict herbeigeführt, der mit dem Triumphe des berechtigteren unter den auftretenden Individuen (Melodien) endigen wird. So haben wir etwas dem Drama Analoges, eine Symphonie, die vom musikalischen Standpunkte aus mit diesem einen Satze zu Ende ist.« — Aus Einem solchen Satze besteht denn auch die vorliegende Oper. »... Die einzelne Melodie ist lyrisch, die verschiedenen Melodien zusammen bilden ein Drama; auf welche Art, das wird dem Leser auch ohne nähere Beihülfe verständlich sein.« Welchen Bach oben gemeint ist, ob der alte Sebastian oder sein Sohn Ph. Emanuel, lässt man uns nicht wissen; wir finden beide hier gleich passend. Uebrigens ist die Zeit vergangen, wo es genügte, bei irgend einer Gelegenheit den Namen Bach anzubringen.

»Im Ernste wird wohl Niemand an der Fähigkeit der Musik zweifeln, Seelenzustände auf diese Weise auszusprechen. Ja ist sie das nicht noch in höherem Maasse (zu thun) im Stande, als die Dichtkunst, bei der sich allein, wie so viel Vermittelungen, Begriffliches — also leicht Missverständliches, Deutungsfähiges, oder doch Veräusserlichtes — mit einmengt ist? Keine Sprache in Bild oder Wort ist so rein, die echt künstlerische, die Sprache der Empfindung, wie die Tonsprache, die Stoff und Material von innen holt. Die Worte, die sie spricht, sind nicht vieldeutig [!] oder doch den Meisten unverständlich [?], sie ist die weltliche, die Weltsprache, Jedem zugänglich, Jedem verständlich.« — Darin ist er ganz dem Bauernstand-Theater gleich. Wenn der Autor der Meinung ist, zum Ernster würde die von ihm der Musik beigelegte Ausdrucksfähigkeit wohl von Keinem bezweifelt, so freuen wir uns über seine Harmlosigkeit.

»Wenn ich meine bisherigen Werke, wie das vorliegende, als Versuche bezeichne, so meine ich, Jeder, der ein ernstliches Interesse der Sache zuwendet, wird mit mir der Ueberzeugung sein, dass diese Aufgabe nicht als Werk, nicht als Muss erledigt, sondern hiermit nur eine Basis gegeben sein kann, auf der eine Weiterentwicklung der musikalischen Kunst möglich gemacht ist. Ich ersuche daher meine Fachgenossen, die Sache einer eingehenden Erörterung zu unterziehen, noch mehr aber, am Ausbau dieser Idee thatsächlichen [thätigen] Antheil zu nehmen. Joseph Huber.«

Der Autor ist gewissermaassen ein Opferlamm, ein Martyrer einer Idee. Es ist dabei ersichtlich viel zu harmlos, um sich zu erinnern, dass Don Quixote auch einer war. Was hier vorliegt, ist Verstandesmusik in des Wortes vollendetster Bedeutung. Unsere Musikanstalten werden es zu wenig beachten, wie die »Rose vom Libanon« und ähnliche Opern. Es ist deshalb wohl möglich, dass von Denen, welche die Recension jener Oper überflüssig fanden, auch die Anzeige dieser Symphonie als Papierverschwendung angesehen wird. Wir wissen indess auch eingestandenermaassen was wir sagen; haben doch es Alle heutzutage das Lyrische und Dramatische noch immer weit lieber als das herausfordernd Musikalische.

Musikbrief aus München.

X.[1]

Es bleibt Derjenigen, dessen Bericht ihr sich diesmal ausschliesslich mit der Oper zu beschäftigen. Seit Mitte August, dem Ende der Ferien, hat dieselbe schon zwei Novitäten gebracht: »Golo« von Bernhard Scholz und »Der Landfriede« von Ignaz Brüll, einen Theaterabend, welche alle Anerkennung, und aus

Bernhard Scholz, wenn ich nicht irre, derzeitig Kapellmeister in Breslau, war hier wenig bekannt, wiewohl schon sein Requiem einmal bei einer kirchlichen Feierlichkeit und seine Oper »Zietenhusaren« hier aufgeführt worden ist. Auch »Golo« hat nicht dazu beigetragen, den Namen des Componisten hier sehr bekannt zu machen; die Oper wurde dreimal gegeben — das erste Mal am Königs-Geburts- und Namensfeste, 25. Aug. — zu einer Zeit, da das hiesige regelmässige Theaterpublikum den zahlreichen Fremden den Platz zu räumen pflegt, — und ist wohl bereits definitiv von unserer Bühne verschwunden. Den wirklichen Kennern und Musikverständigen hat sie gefallen; das allgemeine Publikum blieb kalt dabei, da das Werk des äussern Glanzes entbehrt. Jedenfalls hat bei demselben ein missliegenes Textbuch wieder Vieles verschuldet, was eine schöne Musik nicht mehr vollständig sühnen konnte. Ein letzteres wollen verdient es indessen sicherlich nähere Betrachtung.

»Golo« ist der zweite (uns bekannte) Versuch, die an sich gewiss schöne Genoveva-Sage zu einer Oper zu gestalten, mit nicht glücklicherem Erfolge, als ihn Schumann erreichte. Gewiss sollten die Fehler vermieden werden, welche Schumann gemacht hat, und sie sind zum Theil vermieden, aber andere haben sich eingestellt. Der Text ist nach freier Bearbeitung von Tieck's »Genoveva« durch den Componisten und weicht zwar in wesentlichen Stücken von seinem Urbilde ab, doch wurden in mehreren Nummern Worte des Dichters ganz oder nahezu unverändert benutzt. Golo's Charakter ist psychologisch soviel als möglich motivirt und dadurch ist er zur Hauptperson der Oper geworden, nicht zum Vortheile der letzteren; seine rohe Sinnlichkeit wirkt, je mehr sie sich breit macht, um so abstossender, und die edle Figur der Genoveva verliert gleichwohl an Interesse, wenn sie nicht durchweg als Hauptperson auftritt. Der biedere Pfalzgraf dient eben nur als Staffage; die alte Hexe Gertrud aber, welche Golo's Verbrechen vorbereitet und fördert, erscheint in ihrem Hasse gegen Genoveva ganz unmotivirt.

Der Stoff ist auf ein Vorspiel und drei Acte mit richtiger Gliederung vertheilt; doch vertragen so einfache und allbekannte Sujets wie das der »Genoveva« nicht die vielaktige[?], gedrungenste Bearbeitung, so dass auch die vorliegende schon als zu lange darstellt. Auch der poetische Gedanke und die Versificationen ist nicht immer glücklich gelungen. Als Beispiel mögen hier nur folgende Sätze Golo's:

»O wie aus Gedank' Gedanken drängen,
Wie sie umwogen in mir mit tausend wechselnden Klängen!
Was kann, was soll ich beginnen?
Woher ihr rasenden Sinnen?
Wie von wilden Pferden fühl' ich mich fortgezogen,
Entschluss, Erinnerung weggeflogen,
Der lahme Fuhrmann Vernunft am Boden liegend,
Die wilde Macht vom Himmel herunter steigend!

Dann später:

»Mich rührt jetzt Thränenquell und Ach und O.«

Das sogenannte »Vorspiel« ist eigentlich ein vollständiger Act, welcher den Auszug des Pfalzgrafen Siegfried und seiner Mannen, den Abschied des ersteren von Genoveva und damit die Exposition des Ganzen enthält. Der erste Act handelt von Golo's leidenschaftlichem Attentat auf Genoveva und endet mit der Gefangennahme der letzteren; im zweiten sucht es Golo nochmals ihr noch zu gewinnen, dann folgt die Scene mit den beiden Knechten im Walde, welche Genoveva morden sollen; der dritte giebt das Wiederfinden und Golo's selbstmörderisches Ende.

Bevor ich von einzelnen Scenen und Musikstücken spreche, sollen einige allgemeinere Bemerkungen über die Musik Platz finden. Dieselbe ist ...

schen Genre geschrieben. Die melodische Erfindung ist ansprechend und reich, wenn auch nicht immer originell, die Harmonik gesund und natürlich. Zwar wird das lyrische Moment in der Musik vorherrschend, doch ist namentlich bei einzelnen recitativischen Scenen eine echt dramatische Ader nicht zu verkennen. Von trefflicher Wirkung und modernen neuen Opern gegenüber nicht genug zu loben ist die Abrundung der Scenen zu selbständigen Musikstücken im Geiste der classischen Oper; nur sind Soloduette und mehrstimmige Sologesänge sowie Zwiegesänge ohne reale Mehrheit der Stimmen; seine Chöre singen das Beste hinter der Scene; doch was sie auf die Bühne bringen, ist wenig bedeutend. Eine gelungene Orchesterbehandlung tritt gleich in der kräftigen Instrumentaleinleitung des Vorspieles hervor. Warum Golo, Glöckchen schlägt nach dem derben Waffendrur-Krieger-Chor das Abschieds-Duett Genoveva und Siegfried's, sowie die Arie des Golo an, welch letztere, wiewohl sie zur Betonung von Golo's Charakter nöthig und eine besondere Zierde dieser Partie ist, bei der hiesigen Aufführung gestrichen wurde. Auch das Finale des Vorspiels enthält viel des Schönen, dürfte sich aber etwas mehr ausbreiten. Vielleicht wäre es überhaupt richtiger gewesen, eine vieractige Oper als eine langes Vorspiel und drei Acte zu schreiben. Von zündender dramatischer Wirkung ist die recitativische Scene des rätheslaften alten Hexe »Gertrud« und ihr Duett mit Golo. Zwischen diesen beiden Bestandtheilen steht Golo's lustiges Lied, sich mit Feiner eingeschlossen. Weniger originell und etwas verkünstelt ist des letzteren Arie; bedeutender wieder namentlich in seinem ersten Theile das Finale des ersten Actes. Im zweiten Acte findet man die werthvollsten musikalischen Nummern der Oper in unmittelbarer Folge. Schön die orchestrale Einleitung zu der folgenden Kerkerscene ist sehr stimmungsvoll und das recitativische Gespräch des Golo mit Gertrud durchaus charakteristisch und gut declamirt; eine wahre Perle der ganzen Partitur ist, indem die darum lustig hinter der Scene vorüberziehende, äusserst anmuthige Hochzeitschor. Das Duett zwischen Golo und Genoveva im Kerker enthält manche melodiöse und gross angelegte Partie, namentlich ist am Schlusse von musikalischem Schwunge; seine Wirkung ist beeinträchtigt durch die wahrhaft empörende und abstossende Stellung, welche Golo zumal in diesem Theile des Dramas einnimmt. Das elegisch gehaltene Terzett Genoveva's und der beiden Knechte, welche sie morden sollen, macht einen Eindruck durch den seltsamen Schluchzerbass, mit welchem letztere auftreten. Der elementare Traum des sanften Entschlummerns im Walde wird — ein mancher sehr poetischer Gedanke — von einem zarten und duftigen Chor des Waldgeistes begleitet, welche wieder aus den diskreten Theile und die Bühne(erscheinung) überbei hätte letzteren Gelegenheit gehabt, einigen Glanz und Frische mit Zuhilfenahme des Ballets zu entfalten; bei der hiesigen Aufführung war die Situation so nüchtern als möglich, wie überhaupt die ganze Ausstattung des »Golo« eine äusserst ärmliche. Im dritten Acte sind die Chorsätze minder gelungen, dagegen eine Cavatine Siegfried's und ein Arioso Genoveva's von warmer Empfindung; die Arie des vom Gewissensbissen gepeinigten Golo ist wenig ansprechend, und das letzte Finale entbehrt bei manchem schönen Detail musikalischen, grossartigen Zuges; es dennoch leider auch nicht von ihm »coronat opus« sprechen kann. Aus diesen Bemerkungen wird zur Genüge hervorgehen, weshalb sich »Golo«, welcher vorher schon in Weimar und Breslau über die Bretter gegangen war, nicht auf der hiesigen Bühne halten konnte.

Für eine gute musikalische Wiedergabe hatte Hofkapellmeister Wallner in den letzten Wochen seinen Horrorem alle seine Bemühungen erfolgreich angesetzt. Auch die Solisten Herr und Frau Vogl — Golo und Genoveva, Herr Reichmann — Siegfried und Frl. Schelsky — Gertrud — waren sämmtlich sehr gut, theilweise vorzüglich. Wenn daher die Oper gleichwohl nicht mehr als einen Achtungserfolg seitens der Musikkenner errang, hat sie es sich selbst ihrem »Buche« zu verdanken, und man kann wohl sagen: »habent sua fata libelli«.

Weit kürzer als über »Golo« kann ich über »Der Landfriede« von Ign. Brüll, zum ersten Male am 19. October aufgeführt, berichten. Dessen »Goldenes Kreuz« wurde seiner Zeit ausführlich gewürdigt; dasselbe hat sich seither in der unverminderten Gunst des Publikums als beliebtes Repertoirstück erhalten. Man hatte gewiss auch mit Rücksicht hierauf von dem »Landfrieden« viel, ja recht viel erwartet — jedoch wie es sich zeigte, vergeblich. Als man sich am Schlusse des ersten Actes getäuscht sah, hoffte man auf den zweiten, von diesem auf den dritten, um nach demselben unbefriedigt nach Hause zu gehen. Auch an diesem Misslingen trägt das Textbuch viele Schuld, theils direct durch seine zwitterhafte, unoriginelle und unwirksame Gestaltung, theils indirect, weil er den Componisten auf ein Feld geführt hat, dem er nicht gewachsen zu sein scheint, das er aber gleichwohl vollständig zu beherrschen versucht hat.

Bauernfeld's gleichnamiges Lustspiel ist von H. S. von Mosenthal zur Oper umgeschrieben worden. Ersteres ist mir nicht bekannt, es ist daher wohl möglich, dass Einzelnes, was an dem Operntexte auszusetzen ist, schon den Lustspieldichter trifft. Der Gegensatz, in welchem das auf dem Faustrecht stehende Ritterthum mit dem durch den von Kaiser Max I. gegebenen Landfrieden geschützten Bürgerthum tritt, ist namentlich durch die Vasallen des ersteren, den Ritter Bolanden und seinen Knappen, sowie den jugendlich-übermüthigen kaiserlichen Pflegesohn Robert glücklich angelegt und vorbereitet. Aber bald nimmt das Derbheit und Rohheit dieses verlöschenden Ritterthums zu sehr überhand; fast der ganze zweite Act ist ein wüstes Saufgelage in Bolanden's Burg. Im dritten Acte wird das im ersten aufgestellte Gegensatz nicht glücklich ausgelöst, weil die beiden interessantesten Figuren der Oper, Bolanden und sein Knappe, am Schlusse des zweiten Actes auf Nimmerwiedersehen verschwinden. Kaiser Max ist ein recht gemüthlicher, aber zugleich höchst langweiliger Patron, und die übrigen Personen vermögen auch kein tieferes Interesse zu erregen. Am Anfange und am Schlusse der Oper muss auch die Aehnlichkeit der Situation mit den »Meistersingern« auffallen, was wohl besser vermieden worden wäre.

Kann je man sich am Schlusse der Oper fragen, ob man eine Oper oder eine Operette gehört habe, so wird diese Frage nicht minder durch den Text wie durch die Musik veranlasst. Letztere ist im »Landfrieden« eigentlich zielles, verfällt vom Musikdramatischen oft unvermittelt in das Burleske, ohne Einer von Beiden zu erschöpfen, und vergisst fast völlig jenen liebenswürdigen, naiven und melodienreichen Ton, welchen Brüll im »Goldenen Kreuze« so glücklich angeschlagen und festgehalten hat. Je mehr der Componist Anstrengung macht, im »Landfrieden« seine unglücklich gewählte Aufgabe zu erfüllen, desto mehr bleibt er hinter derselben zurück. Sonst vermisst ich auch fast durchgehends die formelle Abrundung der Musikstücke und die schwerfällig instrumentirten Recitative lassen sehr das wohlthuend leichte Tempo des gesprochenen Dialogs vermissen.

Wenn auch die hiesige Aufführung, bei welcher eigentlich nur die Herren Rindermann und Schlosser als »Bolanden« und »Knappe Kaspar« ganz ihre Rolle ausfüllten, nicht sehr glücklich war, so liegt doch die Ursache des geringen Erfolges des »Landfrieden« in dem Werke selbst. Möge dies sein Autor erkennen und die Bühnen bald wieder mit einem so ansprechenden Werke wie »Das goldene Kreuz« erfreuen!

Berichte

Leipzig, 1. November.

Die an den Solisten ..... schon früher geübt [illegible] die Sicht mit dem Programme frei bemerkbar in dem am 25. October stattgefundenen zweiten Abonnementconcerte wohlthuend [illegible] darren. Es kamen zur Aufführung: 1) Ouverture zur Oper »Pierre Robin« von Oscar Bolt. 2) Arie aus der Oper »Fausta« von L. Spohr (gesungen von Herrn A. Wallnöfer aus Wien). 3) Concert für Violine mit Orchesterbegleitung von Paganini (erster Satz), vorgetragen von Fräul. Dani de Holt aus Wien. 4) Lieder mit Pianofortebegleitung: a) »O lass dich halten goldne Stunde« von A. Jensen; b) »An die Sterne« von A. Wallnöfer, gesungen von demselben. 5) Air von Joh. Seb. Bach und Polonaise von [illegible], beide für Violine mit Pianofortebegleitung vorgetragen von Fräul. Holt. 6) Symphonie (No. 4, D-dur) von Beethoven. Die reichsten Beifallsbezeigungen rief die jugendliche Künstlerin Fräulein Dani de Holt hervor, welche durch die Meisterschaft ihres ersten Lieder [illegible] nicht nur gerechten Staunen, sondern durch ihr maßvolles Spiel auch warmes Mitempfinden bei den Anwesenden zu erregen wusste. Es ist bekannt, dass die Wiedergabe der Paganini'schen Compositionen stets zu den leichtesten Aufgaben des Virtuosen gehört, und trotz der überaus schwierigen Passagen des vorgeführten Concertsatzes war die Leistung eine derartige, dass man den Eindruck [illegible] mit einem bewunderungswürdigen [illegible]. In gleicher Weise bewies die Künstlerin auch Bach's Air u. Gebet, [illegible] die Bearbeitung für die G-Saite von Wilhelmj kaum genug gepriesen. Und wurde in diesem [illegible] und seelenvoll gespielten Tonstück die dauernden hervorragenden Eigenschaften [illegible] als er, den herrlichen Pe[illegible] Wünschen wir der bedeutungsvollen Künstlerin, dass sie sich auch auf ihrem ferneren Laufbahn auf der reinen Höhe der Kunst erhalte und sich nicht von dem Trugbild des Virtuosenthums verlocken lasse. Bezüglich des Herrn Wallnöfer nennen wir zunächst, dass er uns als Componist fast besser gefallen als in seiner Eigenschaft als Concertsänger, denn bei Letzterem vermissen wir den feinen, empfindenden Vortrag, den man gerade vom Concertsänger, dann im Spiel und ferner befragt, ist [illegible]. Doch müssen wir anerkennend hervorheben, dass sein Gesang ein durchaus correcter war. Die wegen ihres grossen leichten Schwunges und tiefen poetischen Wesens nicht [illegible] wirkende Symphonie wurde dem Charakter der Composition entsprechend wiedergegeben und erwarb den Herren Musikern wie dem Dirigenten nach jedem Theile verdienten Beifall.

Zu den interessantesten Concerten der kürzlich begonnenen Saison gehörte das am 1. November im Saale des Gewandhauses [illegible]. Zu Anfang kam Schumann's dritte Symphonie (Es-dur), deren Ausführung durch das Orchester eine vollendete genannt werden darf. Im zweiten Theil war es vor Allem Herr Camille Saint-Saëns, welcher sowohl als Clavierspieler wie als Componist die Aufmerksamkeit auf sich lenkte. Er spielte ein Concert mit Orchester eigener Composition, den Zahl nach das [illegible] und dann einen Liszt'schen eine Novelle und einen Beethoven'schen [illegible] Begleitung und »Les [illegible]« und »Les cyclopes« von Rameau. Ausserdem gelangte unter seiner Leitung die symphonische Dichtung »Le rouet d'Omphale« zu Gehör. Ein Schöpfer aus dem lichten Quelle des Gesetzes [illegible] Schumann wird wohl Niemand bei dem geistreichen französischen Tonsetzer [illegible] nach weniger in diesem Stücke das [illegible] erwarten. Das Stück hat einen Schwung [illegible] im Charakteristischen, sowie in einer gewissen Eleganz [illegible] Melodie; es ist darin Alles aufs Feinste berechnet und ausgesponnen, und [illegible] Tonleben den [illegible] Weise wirkte. Ein Glück [illegible] auch von dem Claviervortrage des Herrn Saint-Saëns, dessen Vortrag nicht allein in einer sehr [illegible] spielenden Fertigkeit, sondern auch in einem [illegible] Auffassung liegt, die gewissen [illegible] Gedanken [illegible] gebührend zum Ausdruck bringt. Was den Gesangsvortrag anlangt, so bestanden diese in Recitativ und Arie aus der Oper »Fidelio« von L. van Beethoven und zwei Gesängen mit Pianoforte »La [illegible]« von [illegible] und »[illegible]« von [illegible] und wurden dieselben von Fräulein [illegible] zu Gehör [illegible] gebracht. Am meisten entsprach unserem Geschmacke die Auffassung der Sängerin in Beethoven's Arie, die sie mit Kraft und in echt dramatischem Geiste durchführte. Weniger konnten wir uns mit der Wiedergabe der [illegible] Arietta einverstanden erklären. Dieselbe ermangelte der echten Innerlichkeit und Noblesse.

Nachrichten und Bemerkungen.

* **Hamburg.** Das am Montag, den 29. October, im Sagebiel'schen Saale von den Herren Valeda Grahen und Carl Hausmann, beide Lehrer an der Hochschule für Musik in Berlin, veranstaltete Concert hatte sich einem guten Zuspruche seitens unseres musikalischen Publikums zu erfreuen. Durch die Mitwirkung des Herrn Julius Gungl war dem Programme, in welchem die zwei Tondichter unserer classischen Meister dominirten, eine Mannigfaltigkeit verliehen, die [illegible] als wie das allseitig Dagebotene dem Ganzen nicht zu beeinträchtigen vermochte. Brahms' Sonate für Clavier und Violoncell Op. 38 E-moll eröffnete das Concert und gab den beiden mitwirkenden Künstlern Gelegenheit, ihr Violoncell in [illegible] Stellung des Instrumentes von der vortheilhaftesten Seite zu zeigen. Der dem Clavier angewiesene Antheil wurde durch das Spiel des Herrn Grahen, das sich bei einem [illegible] und weichen Anschlag durch [illegible] Technik auszeichnet, in [illegible] Weise zur Geltung gebracht. Herr Hausmann ist uns als ein Meister seines Instrumentes, der bei einem edlen und breiten Ton auch die Kraft und Ausdauer besitzt, die bedeutenden technischen Schwierigkeiten, wie solche namentlich der letzte Satz der Sonate, das Allegro, darbietet, mit Sicherheit zu überwinden. Ganz vortrefflich wurde Schumann's Adagio und Allegro für Clavier und Violoncello von beiden Künstlern zu Gehör gebracht. Herr Hausmann konnte darin noch seine Fertigkeit im Cantilenenspiele bewähren, das durch die discrete Behandlungsweise der Clavierbegleitung des Herrn Grahen unterstützt, vollkommen dem Geiste des reizvollen Musikstückes entsprach. Zur vollen Entfaltung seiner Künstlerschaft gelangte Herr Hausmann in dem Mozart'schen Larghetto und in einer Mazurka von Popper. Herr Gungl dankte für seinen Liedervortrag Beethoven's »An die ferne Geliebte«, Brahms' Minnelied Op. 71 No. 5 und Schubert's musikalische Composition des Goethe'schen Gedichtes »[illegible]« gewählt. Durch die Auswahl und seinen Vortrag bewährte er sich von Neuem als feingebildeten Musiker. Herr Grahen's Clavierbegleitung war von einer seltenen Kunst [illegible] und Delicatesse, und bewies, dass wir an unserem Berliner Gaste eine feinsinnige Künstler-Individualität zu schätzen haben, wie sie in unseren Virtuosenkreisen leider nur selten zu treffen ist. Bei dieser [illegible] Umständen bedeutendst [illegible] statt der Variationen für zwei Claviere von H. v. Herzogenberg Herr Grahen nicht ein Solostück vortrug. Wir hoffen, die Veranstalter des Concertes bewogen zu haben, denn die lebhafte Anerkennung, welche ihnen von allen zu Theil wurde, war eine aufrichtige; und wenn das materielle Resultat in Folge von ungünstigen Umständen, zu denen die an demselben Abend stattgehabte erste Aufführung einer neuen Oper im Stadttheater und das mangelhafte Bekanntwerden des Concertes gehören, auch nicht vollständig den Erwartungen entsprochen haben mag, so ist der künstlerische Erfolg, den die Herren Grahen und Hausmann erzielt haben, doch bedeutend genug gewesen, um ihnen hier ein ehrendes Andenken und einen freundlichen Empfang bei ihrem Wiederkommen zu sichern. —s—

(Hamb. Correspondent vom 31. Oct.)

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 11. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 21. November 1877. Nr. 47. XII. Jahrgang.

Inhalt: Neue Publicationen der Mozart-Ausgabe. Serie I. — Mattheson's Beschreibung der Orgelwerke seiner Zeit. (Fortsetzung.) — Anzeigen und Beurtheilungen (Autographen. Compositionen von Friedrich Kiel und Paul Umlauf.) — Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Neue Publicationen der Mozart-Ausgabe.*)

Serie I.

Nr. 5. **Missa in honorem SS^mae Trinitatis** für vier Singstimmen, zwei Violinen, zwei Oboen, vier Trompeten, Pauken, Bass und Orgel. C-dur 4/4.

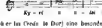
Nr. 6. **Missa brevis** für vier Singstimmen, zwei Violinen, Bass und Orgel. F-dur 3/4.

Nr. 7. **Missa brevis** für vier Singstimmen, zwei Violinen, Bass und Orgel. D-dur 3/4.

Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. M. 6,40.

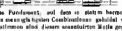
Wir überspringen mit dem Uebergange zur Besprechung dieser Messen den Zeitraum einiger Jahre und treten mit ihnen in ein neues Stadium des Entwicklungsprocesses Mozart's ein. Die früheren Werke, als Vorarbeiten betrachtet, hatten als Fundament festgestellt, auf dem sicher weiter gebaut werden konnte; sie hatten gelehrt, die Fesseln der Form zu überwinden, sie hat an die Geister geläutert. Schon eine unparteiische Durchsicht der uns vorliegenden Partituren wird dies bestätigen. Während in den früheren Messen die harmonische Bearbeitung vorherrschte, eine polyphone Führung der Stimmen nur ausnahmsweise beachtet wurde, tritt in diesen Messen die Anwendung des freien Contrapunktes in den Vordergrund; die begleitenden Instrumente sind selbständiger geführt, oft mit einem besondern Motiv den Gesangstimmen gegenübergestellt. Die einzelnen Sätze stehen mit einander in engerer Verbindung, indem ein nur angedeutetes Motiv später in vollständiger Bearbeitung erscheint.

Die im Jahr 1773 in Salzburg componirte C-dur-Messe ist für Chor ohne Solostimmen geschrieben. Das *Kyrie* ist ein grösstentheils contrapunktisch gehaltener Satz, dem ein bestimmt ausgesprochenes Thema nicht zu Grunde liegt. Bemerkt sei, dass nach dem Zwischenspiel Seite 121 ein Motiv vom Sopran gebracht wird



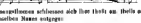
welches später im Credo (a Due) eine besondere Verwendung findet. Auch im *Gloria*, welches bis auf die Schlussfuge harmonisch behandelt ist, finden wir einen Anklang der Geigenfigur, die im *Credo* ein wesentliches Moment desselben bildet.

Mozart liebt es, das *Miserere* durch eine besondere harmonische Wendung hervorzuheben, so auch in dieser Messe, wo er zuerst S. 133 den Sopran nach vorhergegangenem H-dur-Accorde eine kleine None singen lässt, nun durch einen verminderten Septimen-Accord nach D-moll zu gelangen, dann S. 149, wo beim Legendo *g* der Tenor das Sopran *g*, *as*, *A* geführt wird, jedenfalls eine ergreifend schöne Wirkung erzielt wird. Das zweite *Sprosta* ist als Fuge gearbeitet. Im Laufe der zweiten Durchführung erscheint ein neues chromatisches Motiv, auch in der umgekehrten Nachahmung angewendet, dem wir später beim *Crucifixus*, mit sich selbst verarbeitet, wieder begegnen werden. Das *Credo*, ein Satz grosser Ausdehnung, zerfällt in zwei Hauptabschnitte, die Fuge *Et vitam* [illegible] des letzteren aus, während der erstere zweimal durch ein *Adagio*: *Et incarnatus est* und ein *Allegro*: *Et in spiritum* unterbrochen wird. Der Satz ist auf drei Themen gebaut, von denen zwei den Streichinstrumenten, eins den Gesangstimmen zufällt. Das erste Geigenmotiv lautet:



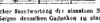
Dies ist das Fundament, auf dem in stetem harmonischen Wechsel die mannigfaltigsten Combinationen gebildet werden. Die Gesangstimmen sind diesem accentuirten Motiv gegenüber einfach gehalten.

Das zweite Thema findet sich im Violine und sechsten Takte



Die Gesangstimmen schliessen sich ihm theils an, theils setzen sie demselben Neues entgegen.

Das Gesangmotiv



tritt in canonischer Beantwortung der einzelnen Stimmen auf, während die Geigen denselben Gedanken zu einer reffenden Sechzehntelfigur erweitert erklingen lassen. Das erste Zwischenspiel *et incarnatus est* ist von besonderem Wohllaut, namentlich wo durch die harmonische Bewegung der chromatischen Motiv (*crucifixus*) Harmonien angewendet [illegible] zu Tage gefördert. Der zweite Zwischensatz, angeregt durch ein Magisches Instrumentenspiel, wirkt gegensätzlich dem bewegten Vorgange durch das vorwiegend melodische Element. Eine wohl ausgesponnene Fuge führt das *Credo* zu

*) Das bereits vor dieser Messen ausgegebene Requiem ist hier bereits mit [illegible] angezeigt, aber besonderer Wiederruns wegen noch nicht eingehender besprochen, was indess bald geschehen wird. D. Red.

Ende Das Thema dieses erscheint noch in der Umkehrung bearbeitet, die beiden früher erwähnten Gegenmotive tauchen noch einmal auf. Das *Sanctus*, ein kurzer kräftiger Satz, führt uns zum *Benedictus*. Gesungen wird dieses durch die beiden selbständig geführten Geigen, welche in Hauptsolisten Weise einander gegenüber gestellt sind. Dem Adagio des *Agnus Dei* kann ein weltlicher Anstrich nicht abgesprochen werden; das lustige Schlusssatz, gebaut auf das Motiv



verleiht dem Werke einen würdigen Abschluss.

An einen Stellen der *F*dur-Messe (der soeben besprochene Cdur-Messe erscheint in dieser neuen Ausgabe zum ersten Male im Stiche) haben wir die Hoffmeister'sche, sowie die Peters'sche Partitur vorgelegen. Im *Kyrie* sind gegen unsere Ausgabe unwesentliche Abweichungen in der Bezifferung, sowie der Textunterlage; in der Peters'schen Partitur ist das Sopran-Solo S. 211 Takt 3 und 12, ebenso die Parallelstelle S. 212 in verändertem Rhythmus aufgenommen. Im *Gloria* findet sich in den älteren Stichen eine Stelle also lautend



welche S. 213 Takt 27 dahin umgeändert worden ist.



Sollte das neuere Version die handschriftliche sein?

Mit vollem Berechtigung wird die im Juni 1774 componierte *F*dur-Messe als eines der vorzüglichsten Werke Mozart's anerkannt; sie entspricht allen Anforderungen, die man an ein Kunstwerk zu machen berechtigt ist. Von Allem sind es die glücklich gewählten, aus im höchsten Grade fesselnden Themen, die in der strengsten Form verarbeitet, in einer Anmuth und Leichtigkeit erklingen, als flösse es eben so und nicht anders sein. Alle Sätze der Messe sind contrapunktisch gearbeitet, kurze Solos sind zum Ganzen eingestreut, wodurch die Antworten des Chors in desto helleren Lichte hervortreten.

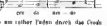
Dem *Kyrie* liegt das Motiv



mit dem Gegensatze



zu Grunde. In dem Vorspiel bereits von den Streichinstrumenten angedeutet, wird es von den Gesangstimmen mehrere Male fugirt gebracht. Im *Gloria* tritt das Absicht recht deutlich zu Tage, die Geigen unabhängig von den Gesangstimmen zu führen, um so weniger bleibe vereinigen sie sich mit ihnen. Ein *Cantus firmus* im Sopran eröffnet den Abschnitt, dem auf folgenden Basse ein Canon der drei oberen Stimmen im Solo folgt, worauf der Chor einsetzt. Derselben Disposition begegnen wir noch zweimal mit dem *Cantus firmus* in anderen Stimmen. Vom *Quoniam* an, welches in Solo und Tutti in kurzen Sopranen *cum sancto spiritu* fugirt, dann sich noch einmal der Canon der drei oberen Stimmen anschliesst, worauf der *Cantus firmus* im unisono der Singstimmen den Satz zu Ende führt. Das Motiv



zieht sich wie ein rother Faden durch das *Credo*. Unter Zugrundelegung dieser wenigen Noten gelingt es dem Meister, one einen Satz vorzuführen, dem zu allen Zeiten die grösste Formvollendung mit idealer Schönheit zugesprochen werden wird. In schlichtester Weise wird das Thema vom Sopran in Begleitung der übrigen Gesangstimmen ausgeführt, auch der zweite Abschnitt des Glaubensbekenntnisses beginnt, ebenfalls nur in etwas veränderter Harmonisirung. Nach dem ersten Chorschlusse beginnt die kunstvolle Verarbeitung des Themas. Contrapunkte werden demselben entgegengesetzt, welche ihr Motive entlehnen, aus denen das Begleitungsmotiv gebildet ist. Besonders hervorzuheben ist das *crucifixus*. Die Gesangstimmen bringen das Thema in Nachahmungen, während die vereinigten Geigen und Bässe in wuchtigen Absätzen einherschreiten, eine Periode der ergreifendsten Schönheit, die durch die äusserst Accorde des *et sepultus* abgeschlossen wird. Das Schlussfuge liegt wiederum dasselbe Motiv als Thema zu Grunde, und einmal die abgefallt ist, folgt sofort die Engführung. In der Schlusscoda erscheint das Thema zum letzten Male. Ein wirkungsvoller Abschluss ist kaum denkbar. Das *Sanctus* und *Benedictus* sind Sätze in kürzerer Fassung, contrapunktisch gearbeitet. Das fugirte *Osanna* wird nach dem *Benedictus* wiederholt. Das *Agnus Dei* wird abwechselnd von den drei oberen Gesangstimmen im Solo angestimmt, worauf der Chor mit dem *Miserere* antwortet. Geschmückt ist der Satz mit einer reich ausgestatteten Violinfigur. Dem *Dona nobis pacem* leiht Mozart einen heiteren Charakter hinzuzufügen, so auch hier. Ein Contrast gegen das im tiefsten Ernste uns Vorgeführte ist unverkennbar. Mit dem Eintritt des ⁶⁄₈ Taktes erscheint ein Tempowechsel geboten; die bezügliche Bezeichnung fehlt.

Corrigenda. Seite 246 Takt 3 Tenor im 2. Achtel lies [note] statt [note].

S. 243 Takt 24 lies $\frac{6}{4}$ statt $\frac{6}{4}$.

S. 248 ist 1 zwischen Takt 18 und 46 im Sopran und Alt das Taktstrich, sowie im 43. Takte das erste Viertel in denselben Stimmen lies



S. 251 Takt 6 zweites Achtel lies $\frac{4}{2}$ statt $\frac{4}{2}$.

Von der Messe in D existirt eine in alleinen Stich und zwar die vom Vereine der Kunstfreunde für Kirchen-Musik in Böhmen bei Joh. Hoffmann in Prag herausgegebene Partitur. Unsere neue Ausgabe zeichnet sich mannigfaltige Verbesserungen abgerechnet, im Allgemeinen der Prager Partitur an, so dass die Vermuthung gerechtfertigt, dass auch dieser nach der Originalhandschrift edirt sei.

Die Messe in D steht nicht in allen Theilen auf gleicher Höhe mit der *F*dur-Messe; sie enthält ein paar weniger melodisch einschmeichelnd erklingende Sätze, wie das *Gloria*, *Credo* und *Dona nobis pacem*, die unser Interesse nicht in gleichem Maasse zu fesseln vermögen, wie die thematisch durchgearbeiteten

Abschnitte die des Herrlichen uns so viel bestand uns vollauf entschädigen. So das Kyrie mit dem Motiv



durchweg contrapunktisch behandelt, kann es dem Besten von Mozart geschaffenen ebenbürtig zur Seite gestellt werden. Ferner möchte ich auf das Sanctus hinweisen, und wenn auch nur kurzen doch inhaltreichen Satz, man betrachte den mittleren Eintritt des Steigerungsthemas, sowie das fugirte Osanna. Tief empfunden ist das Benedictus. Im Satz der beiden oberen Stimmen begonnen, werden später die vier Stimmen in der Nachahmung eines des ersten Periode entnommenen Motivs vertheilt. Das Agnus wird in drei verschiedenen Sopranen von einem So... angenommen, unter mehrfacher Benutzung des einleitenden Themas verwerthet das Chor mit dem Miserere.

S. 471 Takt 9 lies 7¾ statt 7.

Paul Graf Waldersee.

Mattheson's Beschreibung der Orgelwerke seiner Zeit

(Fortsetzung.)

28.
Die Orgel in der Pfarr-Kirche zu Danzig,
hat 61 Stimmen.

Werk.

1. Principal 16
2. Hohl-Flöte 16
3. Quintatone 16
4. Octava 8
5. Salicional 8
6. Hohlflöte 8
7. Spitzflöte 8
8. Octava 4
9. Offene Flöte 4
10. Sedecima 2
11. Quinta 3
12. Spitz Quinte 1½
13. Mixtura 14fach
14. Scharpe 4
15. Halben Cornet 4

Ober-Positiv.

1. Principal 8
2. Flöte 8
3. Spielflöte 8
4. Salicional 4
5. Quintadena 4
6. Octava 4
7. Wald-Flöte 2
8. Super-Octava 2
9. Gemshorn 4
10. Quinta 3
11. Nasat 3
12. Mixtura 4fach
13. Trommete 8 Fuss

Brust-Positiv.

1. Principal 4
2. Gedact 8
3. Quintadena 4
4. Flöte 4
5. Schwiegel 2
6. Regal 8

Pedal.

1. Unter-Satz 32
2. Sub-Bass 16
3. Gedact 16
4. Salicional 16
5. Octava 8
6. Hohlflöte 8
7. Quintadena 8
8. Super-Octava 4
9. Rauschquinte 3
10. Bauer-Flöte 2
11. Sexta 3
12. Mixtura 10fach
13. Posaune 16 Fuss
14. Trommete 8
15. Krumhorn 8
16. Schalmei 4
17. Cornet 2

Diese Orgel ist Anno 1585 von Anton Lehmann aus Bautzen verfertiget.

Sonst wäre auch hier noch eine andere Orgel, als die M. Praetorius in Organographia pag. 188 beschreibet, welche in der Marien-Kirche zu Danzig stehet. Anno 1585 von Julius Antonio erbauet und also 50 Jahr jünger ist, auch 55 Stimmen hat.

29.
Die mittelste Orgel in selbiger Pfarr-Kirche zu Danzig,
hat 24 Stimmen.

Oberwerk.

1. Principal 8
2. Hohlflöte 16
3. Hohlflöte 4
4. Octava 4
5. Sedecima 2
6. Rauschpfeife 2
7. Cimbel 1
8. Mixtura 6fach

Brust-Positiv.

1. Principal 4
2. Flöte 4
3. Quintatone 4
4. Octava 2
5. Spitzflöte 4
6. Block-Flöte 2
7. Wald-Flöte 4
8. Gemshorn 4
9. Octava 2
10. Siffet 1
11. Nasat 1⅓
12. Cimbel 1
13. Mixtura 3fach
14. Trommete 8 Fuss
15. Krumhorn 8
16. Jungfer-Regal 4

Pedal.

1. Principal 16
2. Sub-Bass 16
3. Hohlflöte 4
4. Quintadena 4
5. Quarte 4
6. Bauer-Flöte 1
7. Cimbel [?]
8. Mixtura 4fach
9. Trommete 8
10. Schallmei 4
11. Cornet 2
12. Krumhorn 4

Der Bälge sind acht.

30.
Die Orgel zur H. Dreifaltigkeit in Danzig,
hat 60 Stimmen.

Oberwerk.

1. Principal 16
2. Quintatone 16
3. Octava 8
4. Octava 4
5. Super-Octava 2
6. Quinta 3
7. Quinta 1½
8. Sexta 2
9. Mixtura [?]
10. Spiel-Flöte 4
11. Salicional 4
12. Hohlflöte 8
13. Quintadena 8
14. Octava 4
15. Super-Octava 2
16. Sedecima 1
17. Sexta 1
18. Mixtura [?]
19. Querflöte 4
20. Trommete 8
21. Halb-Zincke 8

Brust.

1. Principal 4
2. Flöte 4
3. Octava 2
4. Hölzel 2
5. Quinta 1½
6. Regal 8

Rück-Positiv.

1. Principal 8
2. Hohlflöte 8
3. Salicional 4

Pedal.

1. Sub-Bass 32
2. Sub-Bass 16
3. Octava 8
4. Salicional 8
5. Octava 4
6. Super-Octava 2
7. Mixtura [?]
8. Posaune 16
9. Trommete 8 [?]
10. Krumhorn 8
11. Schallmei 4
12. Cornet 2

Dabei ein Cimbel-Stern und acht Bälge.

31.
Die Orgel zu S. Johannis in Danzig,
hat 34 Stimmen.

Oberwerk.

1. Principal 16
2. Quintadena 16
3. Octava 8
4. Octava 4
5. Sedecima 2
6. Quinta 3
7. Sexta 2
8. Spiel-Flöte 4
9. Quintadena 8
10. Querflöte 4
11. Offene Flöte 4

Brust.

1. Principal 4
2. Flöte 4
3. Block-Flöte 4
4. Octava 2
5. Schwiegel 1
6. Sing-Regal 4

Rück-Positiv.

1. Principal 8
2. Flöte 8
3. Salicional 4
4. Octava 4
5. Super-Octava 2
6. Rausch-Quinte 3
7. Sexta 2
8. Cimbel —
9. Mixtura —
10. Trommete 8 Fuss
11. Krumhorn 8

Pedal.

1. Sub-Bass 16
2. Octava 8
3. Quintadena 8
4. Octava 4
5. Super-Octava 2
6. Bauer-Flöte 1
7. Mixtura —
8. Posaune 16
9. Trommete 8
10. Cornet 2

An Neben-Zügen sind: Pauken, 2 Cimbelsterne und 6 Bälge.

32.
Die Orgel zu St. Bartholomäi in Danzig,
hat 24 Stimmen.

Oberwerk.

1. Principal 8 [?16]
2. Bordun 16
3. Octava 4
4. Quintadena 8 (?)
5. Quinta 3

(*) Es stehet zu merken, dass es sonderlei Stimmwerk ist, wie von unterschiedenen Orgelbauern theils Super-Octava, theils Sedecima, am besten aber Decima Quinta oder, wie es Ihre heissen . . .

44*

6 Mixtur 4fach
7 Hohlflöte 4
8. Spielflöte 8
9. Salcional 4 (*)
10. Quintadena 8

Brust

1 Principal 8
2 Flöte 4
3 Quintadena 4
4 Octava 2
5. Regal 4

Rück-Positiv.

1 Principal 8
2 Octava 4
3 Quintatöne 4
4 Quinte 3
5. Wald-Flöte 2
6. Mixtur —
7 Flöte 4
8 Salcional 8
9. Trompete 4
10 Halben Zincke 4 (*)

Pedal

1 Offenen Sub-Bass 16
2 Octava 8
3 Hohlflöte 4
4 Salcional 4
5 Octave 8
6. Quintadena 4
7 Mixtur —
8 Posaune 16
9 Trommete 8
10 Cornet 4

Überdiess 4 Bälge und 4 Cimbel-Sternen.

Quinta decima benennet wird. Es ist hier nichts anders als ein Octavgen, so gemeiniglich 8 (oder wohl auch) Fuss Ton hat.

(d) Bey diesem Worte, dessen an ihr eigentlichen Abkunft ist [wie wohl zu vermuthen] 4 Buchstaben verändert worden, dass es von Salcis oder Salicis, so ein Weidenbaum heisst, hergenommen, und so viel bedeuten (?) wie eine aus Weiden-Rinden gemachte Pfeife oder eine Schalmei. Es klinget dieses Stimmenwerk sonst a ... Viola di Gambe nicht ungleich.

(e) Vermuthlich weil dieses und einigen Gaitha Zincke ... viel sagen, dass solch Stimmwerk nicht weiter reichet, als etwan auf die Hälfte des Claviers oder auf den sogenannten Discant.

33

Die Orgel zu S. Cathar. in Danzig

hat 33 Stimmen

Oberwerk.

1 Principal 8
2 Bordun 16
3 Octava 8
4 Quindecima 4
5. Nacht-Quinte 4
6. Schwiegel 4 (*)
7 Mixtur 3fach
8. Hohlflöte 8 Fuss
9 Salcional 8
10. Trommete 4

Brust

1 Principal 8
2 Tibia 8
3 Octava 4
4 Regal 4

Rück-Positiv

1 Principal 4
2. Octava 8
3 Flöte 8
4 Spiel-Flöte 4
5 Salcional 8
6 Wald-Flöte 2
7 Quinte 3
8 Sexta 2
9 Mixtur [?]
10 Trommete 4

Pedal

1 Principal 16
2 Octava 8
3 Hohl-Flöte 4
4 Salcional 4
5. Octava 2
6. Mixtur 6fach
7 Posaune 16 Fuss
8. Trommete 8
9 Cornet 2

Hierbei sind 6 Bälge und Cimbel-Pauken.

(*) Dieser Name Schwiegel soll Niederländischen Ursprungs sein, vom Schweigen, leere, weil es ein sanft klingendes Stimmwerk ist, und Schall. Vid. Prätorii Mus. ... Organogr.

34

Die Orgel in der Kreuzkirche zu Dresden,

hat 33 Stimmen

Oberwerk

1 Principal 8
2 Quintatöne 16
3 Octava 4
4 Nasat 3
5 Octava 2
6 Mixtur manualis & pedalis [?]
7 Gedact 8
8 Rauschquinte 3
9. Trommete 8

Brust

1 Gedact 4
2 Gedact 8
3 Octava 4
4 Sedecima 2
5 Cimbel —

Rück-Positiv

1 Principal 4
2 Gedact 8
3 Quinta 3
4 Octava 2
5 Sexta 1
6 Cimbel scharff —
7 Scharff —
8 Flöte 4
9 Spitzflöte 4
10 Regal 4

Pedal

1 Principal 8
2 Sub-Bass 16
3 Octava 8
4 Octava 4
5 Kleine Flöte 16 (*)

6 Posaune 16
7 Trommete 8
8 Cornet 2
9 Trommete 8

Pedal eine Koppel an dessen Manual-Claviere, eine Koppel zum Pedal und Rück-Positive, eine Sonne und Sterne, auch Vogel-Gesang, nebst 10 Spän-Bälge.

35

Die Alt-Dresdener Orgel,

hat 30 Stimmen

Haupt-Manual (weiten Mensur)

1 Principal 8
2. Quintatöne 16
3 Gemshorn 8
4 Viola di Gamba 8
5. Octava 4
6. Rohr-Flöte 8
7 Quinte 3
8 Super-Octava 2
9 Cimbel-Octave 1
10 Grosse Sesquialtera ins All und Discanto
11 Mixtur 4fach
12. Fagott 16

Oberwerk

1 Principal 4
2 Vox humana vom ... bis ... 8
3 Lieblich Gedect 8
4 Quintviole 4
5 Flute douce 4
6 Octava 4
7 Super-Octava 2
8 Sedez Scharff 1
9 Zinck 3fach
10 Mixtur 3fach

Dieses Oberwerk ist gegen dem Haupt-Manual ... eine Secunde enger mensurirt.

Pedal

(sehr weiten Mensur)

1 Principal 16
2. Sub-Bass 16
3 Octava 8
4 Octava 4
5 Quinta 3
6 Mixtur 4
7 Tertian 2
8 Super-Octava 1
9 Posaune 16
10 Trommete 8

Dieser Orgel ist von Johann Heinrich Gräbner, Sächsischen Hof-Orgelmacher, gebauet.

36

Die („alte") Schloss-Orgel in Dresden,

hat 27 Stimmen

Werk.

1 Principal 8
2. Quintatöne 16
3. Lieblich Principal von Holz 8
4 Quinta dulcis 3
5 Octava 4
6 Koppel-Octava 4
7 Super-Octava 2
8 Hohl-Quinte 3
9 Super-Octava 1
10 Mixtur 4
11 Quintadena 8
12. Trommete 8
13 Quintadena 4
14 Blockflöte 2
15. Octava 2
16. Cimbel-Octava 1
17 Jungfern-Orgel [?]

No. 13 14 15 16 17 stehen in der Brust, und werden mit eingekoppelt

Unterwerk.

(zu beiden Seiten)

1 Principal 8
2 Gedact 8
3 Gedact 4
4 Nasat 3
5 Quinta $1\frac{1}{2}$
6. Sexta $1\frac{3}{5}$

Pedal

1 Sub-Bass 16
2 Octave 8
3 Quintadena 16
4 Posaune 16

Das Werk hat acht Bälge, und eine Koppel, das Pedal mit dem Haupt-Clavier zu koppeln.

37 (36)

Neuere andere Schloss-Orgel in Dresden,

von 33 Stimmen

ohne 2 Tremulanten und Vogelgesang etc.

Oberwerk

1 Trompete ... 8 Bass
2 Octava 4 —
3 Principal 8 —
4 Quintadena 16 —
5 Kleine Quintadena 8
6 Koppel-Octava 4
7 Quinta [?]
8 Nasat gedackt 3
9 Gemshorn 8
10 Super-Quinta $1\frac{1}{2}$
11 Cymbel 2fach
12 Mixtur 4fach
13 Tremulant

Brust

1 Regal ungelöset 8
2 Schwiegel 4
3 Quintadena 4
4 Gedact Octave 2
5 Scharff Octaviet 2

Brustwerk

1 Gemshorn ungeleitet 8
2 Super-Octava 2
3 Principal 8
4 Flöte 4
5 Octava —
6 Quinta —

9	Spitz- oder Quer-Flöte von Holz	1	4	Posaune	16
3	Cymbel doppelt	[?]	5	Principal	8
6	Tremulant		6	Cornet	8
			7	Spitzflöte	1
			8	Vogelgesang	—

Pedal

1	Sub-Bass offen	16
2	Quintatön	8
3	Sub-Bass, gedeckt	16

Koppel zu beiden Manualen zum Pedal und Seiten-Posaune, Posaunen und Stern

Gottfried Fritzsche hats gemacht

38 (36.)

Die Ao. 1720 neuerbaute Orgel in der Sophien-Kirche zu Dresden,

hat 30 Stimmen

Manual

1	Principal	8' Engl.	Zinn
2	Bordun	16	Metall
3	Spitzflöte	4	Zinn
4	Rohrflöte	8	Metall
5	Octav	4	Zinn
6	Spitzflöte	4	—
7	Quinta	3	—
8	Octav	2	—
9	Tertia	4	—
10	Mixtur	4fach	—
11	Cymbel	3fach	—
12	Cornet	4fach	—
13	Trompet	8 ganz	—
14	Clairon	4	

Oberwerk

1	Principal	8 8' Engl.	Zinn
2	Quintadena	16	Zinn
3	Grob Gedact	8	Metall
4	Quintatön	8	Zinn
5	Octava	4	Zinn
6	Rohrflöte	4	Metall
7	Nasat	3	—
8	Octav	2	Zinn
9	Quinta	$1^1/_2$	—
10	Sifflöt	1	—
11	Mixtur	4fach	—
12	Vox humana	8 ganz	—

Pedal

1	Principal-Bass	16 Fuss	Holz
2	Sub-Bass	16	—
3	Posaune	16	—
4	Trompete	8	Zinn

Daneben sind 1 Tremulant, Ventil zu den Bässen, Schwebung in die Menschen-Stimme und 4 Bälge.

Der Orgelmacher heisst *Gottfried Silbermann* und der Organist *Petzold*.

Die Beschreibung ist gedruckt [erschienen].

39

Die Altstädtische Orgel in der Lutherischen Kirche in Elbingen,

hat 31 Stimmen

Oberwerk

1	Principal	8
2	Gedact	16
3	Octava	4
4	Super-Octava	2
5	Quinta	$1^1/_2$
6	Sexta	4
7	Mixtura	—
8	Principal von Holz	8
9	Principal von Holz	4
10	Spitzflöte	8
11	Quintadena	4
12	Trommete	8
13	Regal	8

Rück-Positiv

1	Principal	4
2	Gedact	8
3	Octava	8
4	Nasat	3
5	Cimbel	$1^1/_2$
6	Mixtura	—
7	Spitzflöte	4
8	Quintadena	8
9	Dulcian	8
10	Jungfern-Regal	4

Pedal

1	Sub-Bass	16
2	Octava	8
3	Super-Octava	4
4	Sexta	—
5	Mixtura	—
6	Posaune	16
7	Trommete	8
8	Cornet	4

Diese Orgel hat einen Cimbelstern, drei Ventile und acht Bälge.

40

Die Orgel zu Elmshorn (Holstein)

hat 41 Stimmen

Werk				Rück-Positiv	
1	Principal	8 Fuss	1	Principal	4 Fuss
2	Gedact	8	2	Quintadena	8
3	Octava	4	3	Spitzflöte	8
4	Spitzflöte	4	4	Sesquialtera	2fach
5	Nassat-Quinte	3	5	Scharff	3 u. 4fach
6	Octava	2	6	Dulcian	8
7	Rausch-Pfeife	2fach	7	Krummhorn	8
8	Mixtura	5fach	8	Cimbel-Stern	[?]
9	Trommete	8			
10	Trichter-Regal	4			

Pedal

1	Untersatz	12 Fuss	4	Octava	4
2	Posaune	16	5	Trommete	8
3	Gedact	8	6	Cornet	4

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen

Arrangements.

Sämmtliche Lieder und Gesänge von F. Mendelssohn-Bartholdy für das Pianoforte übertragen von **Carl Czerny**. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 130 Seiten Fol. Pr. 6 M.

78 Gesänge Mendelssohn's liegen hier in einer zweihändigen Bearbeitung vor, die allen Wünschen entsprechen wird und stellenweise zu wahren kleinen Virtuosenstücken sich gestaltet.

Quartette für zwei Violinen, Viola und Violoncell von F. Mendelssohn-Bartholdy. Arrangement für das Pianoforte zu zwei Händen. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 211 Seiten Fol. Pr. 10 M.

Ein Seitenstück zu dem vorigen, sechs ganze Quartette und vier Sätze aus Op. 81 enthaltend. Zwei Nummern sind von Paul Graf Waldersee, zwei von Joh. Tschirch[?] bearbeitet, die anderen von Ungenannten. Arrangements von Streichquartetten sind besonders dankbar, wie von Liedern und ähnlichen Compositionen, deren Schönheiten ohne Worte gleich für Jedermann offen zu Tage treten. Die vorliegenden Bearbeitungen sind sehr mit Geschick gemacht und spielbar, dabei geeignet wie daran gebraucht werden, wo man die Stücke in dieser Form sich vorführen wollen.

Symphonie No. IV D-moll für grosses Orchester von **Rob. Schumann**, Op. 120. Arrangement für zwei Pianoforte zu vier Händen von **Joseph Rummel**. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. 7 M.

Es versteht sich von selbst, dass ein vierhändiges Arrangement für zwei Pianoforte ein so stark und compacter instrumentirtes Tonstück besser auf Tasteninstrumenten zur Geltung bringt als ein solches für nur ein Pianoforte. Wer aber einen solchen Apparat verfügt, der greife zu dieser Bearbeitung; er wird sie mit Genugthuung spielen und Freude daran haben.

Classisches und Modernes. Sammlung ausgewählter Stücke für Pianoforte und Violine. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pianoforte 69 Seiten, Violine 27 Seiten Fol. Preis zusammen M. 7 50.

Eine Collection von 12 Stücken, beginnend mit Bach und endigend mit Reinecke; dazwischen haben 10 Andere (Beethoven, Schubert, Mozart, Mendelssohn, Meyerbeer, Lambert, Schumann, Gluck, Weber, Gounod) noch je ein Stück hergesteuert. Der Marsch aus Sommernachtstraum und Prophet für Violine sind allerdings mit herrlichem Vorgängen; doch möchten nicht desto weniger diese Stücke der Sammlung am meisten gespielt werden. Die hier gebotene Kost ist durchweg nicht leicht, und wir wissen deshalb nicht recht anzugeben, für wen sie eigentlich bestimmt sein mag. Wer es schon soweit gebracht hat, um Bach's Adagio aus seiner H-moll-Sonate und Anderes befriedigend spielen zu können, von dem setzen wir voraus, dass er die guten Werke kennt oder sich doch zu verschaffen weiss und schwerlich noch in solchen Sammlungen Befriedigung findet. Irgend ein zusammenhängender Bildungsplan liegt dieser Sammlung nicht; wir wissen also auch den Grund nicht, warum sie gerade aus zwölf, und zwar aus diesen zwölf Stücken besteht, warum nicht aus sechs oder aus zweimal zwölf. Es ist ja möglich, dass ein verborgener Plan darin steckt, aber wie gesagt, er ist uns nicht sichtbar geworden, und so lange dies nicht der

Fall ist, würden wir eine Sammlung für plan- und zwecklos halten und durch den Titel allein nicht gerechtfertigt finden. Anders verhält es sich mit dem folgenden Werkchen:

Unsere Lieblinge. Die schönsten Melodien alter und neuer Zeit in leichter Bearbeitung für Pianoforte und Violine herausgegeben von **Carl Reinecke.** Leipzig, Breitkopf und Härtel. gr. 4. Heft 1. 54 Seiten Clavier, und 19 Seiten Violine. Pr. 3 M.

Es ist dies, wie auch der Titel besagt, nur eine Transcription des zu(vor) unter demselben Titel für Pianoforte erschienenen Werkes. Der Herausgeber hat auch ein Vorwort beigegeben und in demselben die Sammlung gerechtfertigt. Aber dessen bedarf es nicht, denn die schönsten Melodien in leichter Bearbeitung sind immer begehrt gewesen und werden immer begehrt bleiben; und wenn Herr Reinecke meint, in den vorhandenen Sammlungen sei nicht genug Sorgfalt auf die Auswahl der Melodien genommen, weshalb sich neben dem Guten auch das Seichteste vorfindet, so dass durch die Verwendung solcher Sammlungen aller Sinn für das Bessere und Edlere bei dem Schüler erstickt werden könne, so glauben wir, dass es bereits gewonnen wäre, eine derartige ein[illegible] gehende Kritik zu unternehmen. Wie nicht [illegible] eine Sammlung sinnvoll gemacht werden kann, welche einen solchen künstlerischen Erziehungsplan bewirkt hat oder doch bewirken muss. Daneben sollen dann auch die guten bereits vorhandenen Anthologien sinnvoll gemacht werden. Das aber kann aber löblich auch unterbleiben. Die Wirkung von Sammlungen mit Anfängen, in welche sich einige triviale Melodien eingeschlichen haben, wird gewöhnlich überschätzt. Das Triviale schadet nicht, wenn nur später bei gehöriger Seite das Bessere folgt. Die Unbefangenheit wollen wir uns doch unter allen Umständen erhalten. Ein zu starkes Pochen auf die »Auswahl« könnte dem Herausgeber leicht noch doch deshalb verdacht werden, weil er auch hier wieder mit dem Kranz sich selber gekrönt und Stücke von sich aufgenommen hat, wie z. B. die Entr'act-Musik aus der Oper Manfred (Nr. 87), die schwerlich Jemand hier zu finden erwartet. Das beste Lob ist, dass die 74 Stückchen so gut gewählt und arrangirt und gut vortrefflich ausgestattet sind.

Von »biographischen Notizen über die Componisten«, welche das Vorwort als »eine willkommene Zugabe« hervorhebt, haben wir übrigens nichts finden können, als Angabe des Geburts- und Todesjahres hinter den Namen. Vielleicht sollen ausführlichere Notizen bei den nächsten Heften folgen. Nöthig scheinen sie uns nicht zu sein, aber wollen wir doch nicht den Wunsch aussprechen, sie zu erhalten.

Lyrische Stücke für Violoncell und Pianoforte. Zum Gebrauch für Concert und Salon. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pianoforte (d. h. Partitur) 93 Seiten, Violoncell 35 Seiten. Fol. Preis zusammen M. 7. 50.

Diese Sammlung ist weit mehr geeignet, Befriedigung zu erregen, als die oben genannte »Classisches und Modernes« für Violine. Nicht wegen des Titels, denn der Titel könnte hier genau heissen, wie dort, weil ebenfalls Altes und Neues oder Classisches und Modernes zusammengestellt ist. Und anderseits wäre kein Grund vorhanden, warum nicht auch jene 12 Violinstücke trotz des Märchens »Lyrische Stücke« betitelt werden sollten. Wir berühren hiermit einen schwachen Punkt dieser Collectionen. Titel, welche man beliebig wechseln kann, haben im Grunde keinen Werth zur Bezeichnung des Einzelnen — und geben wir daher zu bedenken, ob nicht bei Sammlungen, die sich aber das blos Ephemere erhalten wollen, nicht vermieden werden sollten. Die Anwendung der Namen von Dichtungsarten auf die Musik hat hierbei noch etwas besonders Nachtheiliges und vermehrt die herrschende babylonische Verwirrung im Sprachgebiet der Tonkunst. Obige Sammlung besteht aus 88 Stücken, die vorwiegend das Alten entlehnt sind, wie dieses Register zeigt: Leclair 1, Corelli 2, Veracini 1, Nardini 1, Biber 1, Händel 1, Bach 6, Pergolese 1, Martini 1, Gluck 2, Haydn 1, Mozart 1, Méhul 1, Chopin 1, Engels 1, Mosewius 1, Reinecke 1 und 4 von unbekannten Componisten. Summe 22, darunter mehr Stücke von bleibendem Werth, die meisten einfach und schon bei mässiger Fertigkeit zu bewältigen.

Symphonien von **L. van Beethoven** für das Pianoforte zu vier Händen mit Begleitung von Violine und Violoncell bearbeitet von **Carl Burchard.** Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Symphonie No. IX. Pianoforte 98 Seiten, Violine 27 Seiten, Violoncell 37 Seiten. Fol. Preis zusammen M. 13. 50.

Mit dieser Publikation ist nun die grosse Sammlung sämmtlicher Beethoven'schen Symphonien, bearbeitet für Violine oder Violoncell mit vierhändiger Clavierbegleitung, beendet und damit ein Arrangement dieser Werke geschaffen, welches bei seiner Sorgsamkeit und praktischen Einrichtung den Bedürfnissen der vielen Spieler für lange Zeit genügen wird.

Friedrich Kiel, Sonate für Pianoforte und Viola (oder für Pianoforte und Violoncello oder Violine). Op. 67. Ausgabe für Pianoforte und Viola. Pr. M. 7. 50.

—— **3 Romanzen** für Viola und Pianoforte (auch für Violine oder Violoncello und Pianoforte). Op. 69. Preis M. 4. 00.

—— **Ländler** für Pianoforte zu vier Händen. Op. 66. 6 Hefte à Heft Pr. M. 3. 30.

Berlin und Posen, Ed. Bote und G. Bock.

Für die Bratsche ist im Allgemeinen nicht viel geschrieben. Wenn sie auch ihrer Natur nach als Soloinstrument der Geige und dem Violoncell immer nachstehen wird, so braucht das so edle und schöne Instrument deshalb doch nicht vernachlässigt zu werden. Was ihre Leistungsfähigkeit und Eigenthümlichkeit betrifft, der hält sie für mehr als für ein Füllinstrument im Orchester und wird Andersdenkende — zu diesen gehören besonders einige Dilettanten — z. B. auf ihre Bedeutung im Streichquartett hinweisen. Jedenfalls ist es unverkennbar, wenn sie zum Solovortrage herangezogen wird, und doppelt anerkennenswerth, wenn ein Mann wie Kiel sich ihrer annimmt. Kiel schreibt nichts Schlechtes. Es kann wohl vorkommen, dass ein Thema von ihm im ersten Augenblick nicht sonderlich anspricht, die meisterhafte contrapunktische und immer logische Arbeit des Componisten jedoch, sein künstlerischer Sinn, seine Formengewandtheit, das Alles nimmt uns gar bald gefangen und lässt uns den echten Meister seiner Kunst erkennen und nicht selten bewundern, einen Meister, dem Erfindung in reichem Masse zu Gebote steht, wenn sie auch nicht gerade überall genial zu nennen ist. Diesen Eindruck haben wir von allen grösseren Werken Kiel's empfangen. Die vorliegende Sonate können wir ebenfalls nur loben. Sie weiss durch Inhalt, Klarheit der Form und Arbeit zu fesseln, ist nicht schwer auszuführen und wird deshalb Violaspielern wie Dilettanten eine willkommene Gabe sein. Sie besteht aus vier Sätzen: *Allegro* (G-moll-G-dur), *Scherzo* (Es-dur), *Andante con moto* (H-dur), *Allegro molto* (G-dur) und ist wohlthuend gedrungen in ihrer Form. Wenn auch die 3 Romanzen nicht dasselbe Interesse in Anspruch nehmen, wie die Sonate, so bieten sie doch mancherlei Schönes oder Interessantes, weshalb wir sie gleichfalls der Beachtung empfehlen. Die Ländler zu vier Händen finden wir sehr interessant. Jedes der beiden Hefte besteht aus einer Anzahl unter sich zusammenhängender kleiner Stücke und bildet ein Ganzes für sich, dessen Einheit auch da-

durch gefördert wird, dass der Schluss wieder in den Anfang einlenkt. Man sieht, was künstlerisches Geschick auch in so kleinem Rahmen zu leisten vermag. Nicht schwer werden die hübschen Stücke sich bald Eingang verschaffen in die clavierspielende Welt, der wir sie auch unsererseits hiermit empfohlen haben wollen.

Paul Geisler. Episoden. Pr. M. 4,50.
— **Sappho.** Jolie fleur. Pr. M. 1,50.
— **Ein festlich Stück.** (Zum 80jährigen Geburtstage Sr. Majestät des Königs Wilhelm I.) Pr. M. 1,50.
— **Gesänge.** Zehn Dichtungen von Lenau und Heine. Zweite Folge. Pr. M. 2,25.
Berlin und Posen, Ed. Bote und G. Bock.

Wer von Herrn Geisler abmahnt, ob in das Irre wandert und sich nicht den geringsten Mühe giebt, einen einigermassen gangbaren Weg wieder zu finden, den überlasse man seinem Schicksal. Auch der Herr Verleger geht in der Irre, indem er Sachen auf den Markt bringt, die von A bis Z, gelinde gesagt, als Irrthum [illegible] und die man nur der Curiosität wegen einmal durchspielen mag. [illegible] man ihm vielleicht sich Herrn Geisler als eines verkannten Genies anzunehmen [illegible] schlecht genug [illegible] Gesunder musikalischer Sinn wendet sich von solch unverdaulichen, durch und durch krankhaften Erzeugnissen mit Widerwillen ab. Ist das vielleicht nun Sorte moderner Zukunftsmusik? Bewahre uns der Himmel vor ihr. Ein paar vereinzelte Takte kommen in den Gesängen wohl vor, aber was wollen sie sagen bei diesen unverantwortlichen [illegible] Tempobezeichnungen kommen bei Herrn Geisler überall nicht nur seine Episoden sind mit Motton von verschiedenen Dichtern versehen — doch was wollen wir uns bei dieser Musik [illegible] nicht Musik, modern [illegible] Noten liegen aufhalten, es ist nicht der Mühe werth. Zur Erheiterung des Lesers wollen wir lieber die von Herrn Geisler in seinen Klavierstücken gebrauchten Ausdrücke zusammenstellen, nämlich: in wonnigem sich Hingeben — brausend — hemmen — gefügig — mit Widerwillen — sich besinnend — mit Ekel — nachsichtig behende — mit heimlichem Hast — trostlos — Aufschrei! — schwebend — [illegible] — schwärmend — gestossen, aber [illegible] — in gleichem Trotz — mit wildem Behagen — lahmend — mechanisch — [illegible] halten — keck — über die Tasten huschen — weit ausholen. *Fr.dk*

Nachrichten und Bemerkungen

* In **Hamburg** ist Gluck's »Iphigenie« in Aulis am 10. d. M. aufgeführt und zwar zum ersten Male auf diesem Theater. Die stabile [illegible] hat man sich [illegible] nach [illegible] in Übermässigem gepriesen wird.

* Herr [illegible] macht wieder Geschäften [illegible] Ein anderer Mensch wurde der Professor L. Nohl [illegible] einen Artikel in Form einer Vorlesung in Hamburg aber [illegible] schönem Erfolge. Zu der Vorlesung hatten sich im Ganzen *drei* bejahrte Zuhörer eingefunden, weshalb sie unterblieb.

* Die Herren Breitkopf & Härtel versenden soeben ihren vierzehnten »Weihnachts-Katalog«.

ANZEIGER.

[illegible]

Verlag von

E. W. Fritzsch in Leipzig.

Orchesterwerke

Bolck, Oskar, Ouverture zur Oper *Gudrun.* Partitur [illegible] M. Stimmen [illegible] M. Clav.-Ausz. zu vier Händen [illegible] M.

Herzogenberg, H. v., *Odysseus.* Symphonie. Op. 16. Partitur 10 M. [illegible] Stimmen [illegible] M. Clav.-Ausz. zu vier Händen 10 M.

Rheinberger, Jos., *Wallenstein.* Symphonisches Tongemälde. Op. 10. Partitur [illegible] M. netto. Stimmen [illegible] M. [illegible] Pf. Clav.-Ausz. zu vier Händen [illegible] M.

— *Wallenstein's Lager.* Dritter Satz aus dem symphonischen Tongemälde *Wallenstein.* Partitur [illegible] M. netto. Stimmen [illegible] M. Clav.-Ausz. zu vier Händen [illegible] M.

— Ouverture zu Shakespeare's *Die Zähmung der Widerspänstigen.* Op. 18. Partitur [illegible] M. Stimmen [illegible] M. Clav.-Ausz. zu vier Händen [illegible] M. [illegible] Pf.

— Vorspiel zur Oper *Die sieben Raben.* Op. 20. Partitur [illegible] M. Stimmen [illegible] M. Clav.-Ausz. zu vier Händen [illegible] M. [illegible] Pf.

Riemenschneider, Georg, *Donna Diana.* Symphonisches Orchesterstück. Partitur [illegible] M. Stimmen [illegible] M.

— *Julnacht.* Symphonisches Gedicht. Partitur [illegible] M. [illegible] Pf. Stimmen [illegible] M. Clav.-Ausz. zu vier Händen [illegible] M.

— *Nachtfahrt.* Ballade. Partitur [illegible] M. [illegible] Pf. Stimmen [illegible] M. Clav.-Ausz. zu vier Händen [illegible] M.

— *Der Todtentanz.* Charakterstück. Part. [illegible] M. Stimmen [illegible] M.

— Fest-Präludium. Partitur [illegible] M. Stimmen [illegible] M.

Stör, Carl, Historische Ouverture. Partitur [illegible] M. netto. Stimmen [illegible] M. Clav.-Ausz. zu vier Händen [illegible] M.

Svendsen, Johan S., Symphonie in D-dur. Op. 4. Partitur [illegible] M. Stimmen [illegible] M. Clav.-Ausz. zu vier Händen [illegible] M. [illegible] Pf.

— *Sigurd Slembe.* Symphonische Einleitung zu Björnstjerne Björnson's gleichnamigem Drama. Op. 8. Partitur [illegible] M. Stimmen [illegible] M. Clav.-Ausz. zu vier Händen [illegible] M.

— *Carneval in Paris.* Episode. Op. 9. Partitur [illegible] M. netto. Stimmen [illegible] M. Clav.-Ausz. zu vier Händen [illegible]

— Krönungsmarsch. Op. 13. Partitur [illegible] M. netto. Stimmen [illegible] M. Clav.-Ausz. zu vier Händen [illegible] M.

— Symphonie (No. 2) in B-dur. Partitur [illegible] M. netto. Stimmen [illegible] M. Clav.-Ausz. zu vier Händen [illegible] M.

Thieriot, Ferd., *Loch Lomond.* Symphonisches Fantasiestück. Op. 13. Partitur [illegible] M. 50 Pf. Stimmen [illegible] M. Clav.-Ausz. zu vier Händen [illegible] M.

Wagner, Richard, *Ein Albumblatt* für das Clavier, für Orchester bearbeitet von C. [illegible] Partitur 1 M. 50 Pf. Stimmen [illegible] M.

Mehrstimmige Vocalmusik.

1) Mit Begleitung von Instrumenten.

Cornelius, Peter, *Trost in Thränen* für fünf Solostimmen mit Pianofortebegleitung. Op. 14. Partitur und Stimmen [illegible] M.

— Duette für Sopran und Bass. Op. 16. [illegible] M.

Grieg, Edvard, *Vor der Klosterpforte* aus Björnson's *Arnljot Gelline,* für Solostimmen, Frauenchor und Orchester. Op. 20. Partitur mit untergelegtem Clavierauszug (Text deutsch, englisch und norwegisch) [illegible] M. Chorstimmen [illegible] Pf. Orchesterstimmen [illegible] M.

Hallén, Andreas, *Vom Pagen und der Königstochter.* Balladen von E. Geibel für Soli, Chor und Orchester. Op. 6. Clav.-Ausz. mit Text [illegible] M. 50 Pf. Chorstimmen [illegible] M. [illegible] Pf.

— *Traumkönig und sein Lieb* von E. Geibel für Solo, Chor und Orchester. Op. 12. Clavier-Auszug mit Text [illegible] M. Chorstimmen [illegible] M. [illegible] Pf.

Herzogenberg, Heinrich von, *Columbus,* eine dramatische Cantate für Soli, Männerchor, gemischten Chor und grosses Orchester. Op. 11. Partitur [illegible] M. netto. Chorstimmen [illegible] M. [illegible] Pf. Orchesterstimmen [illegible] M.

— Deutsches Liederspiel für Solostimmen und gemischten Chor mit Begleitung des Pianoforte zu vier Händen. Op. 14. Partitur [illegible] M. Chorstimmen [illegible] M.

Holstein, Franz von, Sechs Lieder und Romanzen für zwei Frauenstimmen mit Begleitung des Pianoforte. Op. 25. Partitur und Stimmen. Heft I [illegible] M. Heft II [illegible] M. 50 Pf.

Rheinberger, Josef, *Stabat mater* für Chor, Soli und Pianoforte. Op. 16. Partitur [illegible] M. [illegible] Pf. Solostimmen [illegible] Pf. Chorstimmen [illegible] M. Orchesterstimmen [illegible] M. [illegible] Pf.

Rheinberger, Josef, *Die sieben Raben.* Oper in 3 Acten von F. Bonn. Op. 20. Clavierauszug mit Text [illegible] M.

— Idem einzeln: Terzett »Segne Gott, den Bund der Treue«. [illegible] Pf.

— *Die Wasserfee.* Gedicht von H. Lingg, für vier Singstimmen nebst einem gem. achtst. Chor und Pfte. Op. 21. Part. u. Stimmen [illegible] M.

— *Lockung.* Gedicht von J. v. Eichendorff, für vier Singstimmen oder 1 einen gemischten Chor. Op. 25. Part. u. Stimmen [illegible] M.

— *Das Thal des Espingo.* Ballade von Paul Heyse, für Männerchor und grosses Orchester. Op. 50. Partitur [illegible] M. [illegible] Pf. Chorstimmen [illegible] M. Orchesterstimmen [illegible] M.

Schütz, Heinrich, *Historia des Leidens und Sterbens unsers Herrn und Heilandes Jesu Christi.* Chöre und Recitative aus den vier Passionen, zusammengestellt, bearbeitet und für den Gebrauch herausgegeben von C. Riedel. Part. [illegible] M. Stimmen [illegible] M.

— *Die sieben Worte unsers lieben Erlösers und Seligmachers Jesu Christi,* so er am Stamme des heiligen Kreuzes gesprochen. Für 5 Solostimmen, Chor, Streichorchester und Orgel herausgegeben von Carl Riedel. Partitur [illegible] M. Chorstimmen [illegible] M. [illegible] Pf. Orchesterstimmen [illegible] M. [illegible] Pf.

Thieriot, Ferd., *Am Traunsee.* Gedicht von Victor Scheffel, für Bariton-Solo und Frauenchor mit Streichorchester. Op. 18. Part. [illegible] M. [illegible] Pf. Chorstimmen [illegible] Pf. Streichorchesterstimmen [illegible] M. [illegible] Pf.

— Zehn Lieder im Volkston für Frauenchor oder Soloстimmen mit Pfte. Op. 23. Partitur u. Stimmen [illegible] Hefte [illegible] M. [illegible] Pf.

Winterberger, Alexander, *Slavische Volks-Poesien* in deutscher Übertragung von Joseph Wenzig, für zwei Frauenstimmen mit Begleitung des Pianoforte. Op. 17. [illegible] M.

2) Ohne Begleitung.

Cappeler, Chr., Sechs geistliche Lieder von H. Mauer und [illegible] für gemischten Chor. Op. 6. Partitur und Stimmen [illegible] Hefte [illegible] M. [illegible] Pf.

Cornelius, Peter, Trauerchöre für Männerstimmen, event. für Alt- und Bassstimmen. Op. 9. Partitur und Stimmen. Heft I [illegible] M. [illegible] Pf. Heft II [illegible] M. 50 Pf. Heft III [illegible] M.

— Requiem. Lied für gemischten Chor. Op. 10. Partitur und Stimmen [illegible] M. 50 Pf.

— Drei Chorgesänge für Frauen- und Männerstimmen. Op. 11. Partitur und Stimmen. Heft I [illegible] M. Heft II [illegible] M. Heft III [illegible] M. [illegible] Pf.

— Drei Männerchöre. Op. 12. Partitur und Stimmen. Heft I [illegible] M. [illegible] Pf. Heft II [illegible] M. Heft III [illegible] M.

— Drei Psalmlieder für gemischten vierstimmigen Chor. Op. 13. Partitur und Stimmen [illegible] M.

— Reiterlied für Männerchor. Op. 17. Partitur u. Stimmen [illegible] M.

— *Liebe.* Ein Cyklus von drei Chorliedern nach Dichtungen von Johannes Scheffler. Op. 18. Partitur und Stimmen. Heft I und III [illegible] M. Heft II [illegible] M.

— *Die Vätergruft,* nach Ludw. Uhland's Ballade, für Bass oder Bariton mit gemischtem Chor. Op. 19. Part. u. Stimmen [illegible] M. [illegible] Pf.

— Vierstimmige Chorlieder. Durch Pfitzners Chorgedichte Texte dem deutschen Chorgesang angeeignet und herausgegeben. Op. 20. Partitur und Stimmen. Heft I, II, III [illegible] M. [illegible] Pf. Heft IV [illegible] M. [illegible] Pf.

Dammas (Alt-)Psalm für gemischten Chor herausgegeben von Carl Riedel. Part. u. Stimmen. Heft I [illegible] M. Heft II [illegible] M. [illegible] Pf.

Holstein, Franz von, [illegible] für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Op. 26. Partitur und Stimmen [illegible] Hefte [illegible] M. [illegible] Pf.

Lieder (Alt-)Deutsche, [illegible] vierstimmig gesetzt von Carl Riedel. Partitur und Stimmen. Heft I und II [illegible] M. Heft III [illegible] M. [illegible] Pf. Heft IV [illegible] M. [illegible] Pf.

Rheinberger, Josef, Fünf Lieder und Gesänge für gemischten Chor. Op. 2. Partitur und Stimmen. [illegible] Hefte [illegible] M. [illegible] Pf.

Daraus einzeln:

No. [illegible] »All mein Gedanken«. Partitur und Stimmen [illegible] M. [illegible] Pf.

[illegible] für Männerchor. Partitur und Stimmen 1 M. [illegible] Pf.

— Vier Lieder des Rudolf Baumbach für vierstimmigen Chor. Op. 64. Partitur und Stimmen [illegible] M.

— Fünf Lieder für gemischten vierstimmigen Chor. Op. 33. Partitur und Stimmen [illegible] Hefte [illegible] M. [illegible] Pf.

Richter, Alfred, Sechs Lieder für gemischten Chor. Op. 6. Partitur und Stimmen. Heft I [illegible] M. Heft II [illegible] M.

— Vierstimmige Lieder für gemischten Chor. Op. 10. Partitur und Stimmen [illegible] M.

Thieriot, Ferd., Sechs Lieder für gemischten Chor. Op. 21. Partitur und Stimmen. Heft I [illegible] M. Heft II [illegible] M. [illegible] Pf.

Wagner, Richard, *An Weber's Grabe.* Für Männerchor. Partitur und Stimmen [illegible] M.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur Friedrich Chrysander.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 28. November 1877. Nr. 48. XII. Jahrgang.

Ueber F. Halévy und seine Opern

aus Anlass der Wiederaufführung der »Catharina Cornaro« in Paris.

(Nach dem Französischen des De la Gazevie.)

Mehr als ein halbes Jahrhundert hindurch — von 1823 dem Zeitpunkte der Ankunft Rossini's in Paris, bis 1871 dem Todesjahre Auber's — haben drei Meister beinahe ausschliesslich die erste musikalische Bühne Frankreichs beherrscht. An diesem verlängerten Triumvirate Rossini's, Meyerbeer's und Auber's an dieser Herrschaft, welche so viele junge Herren als Herold, David, Donizetti [illegible] verschwinden sah, hat noch [illegible] und [illegible] ohne Ruhm Antheil genommen: Halévy.

In der Geschichte der gleichzeitigen Oper bezeichnet die erste Aufführung der Jüdin, wie jene der Stummen, Wilhelm Tell's und Robert des Teufels ein Ereigniss. War auch ohne Zweifel Halévy kein selbständiges schöpferisches Genie, [illegible] Geschmack, Ausdruck und dramatischen Nerv. Durch den Unterricht Cherubini's gebildet, dessen Lieblingsschüler er bis zu seinem Ende war, [illegible] den grossen [illegible] Styl für glücklichen Ausdruck und [illegible] die charakteristischen Proportionen der modernen Oper. Überdies bewog ihn sein wesentlich eklektischer Instinct, aus allen ihm zu Gebote stehenden Elementen der Cultur, aus denen, wie man weiss, die ihn umgebende Atmosphäre jener Periode gesättigt war, zu profitiren. Der Einfluss Rossini's, Weber's und Meyerbeer's schwebte damals unsichtbar in der Luft, gleich dem Dufte der Staubfäden, den man im Frühling einathmet, und der Autor der Jüdin wurde davon unwillkürlich erfüllt, wie gegenwärtig Herr Gounod, der in gleicher Weise perlose Talent Schumann, Wagner und Verdi absorbirt. Sehr zugänglich für Gegenstände des Verstandes, mit klarem Blicke begabt und gewandt, gehörte Halévy einer in unserer Zeit immer mehr überhand nehmenden Klasse von Geistern, jenen Musikern an, welche ebenso gut Theologen oder Mathematiker sein könnten, oder so den Dichtern, die auch als Juristen nicht schlimm gefahren wären. Wenn man Cousin im Institut Herr Cousin von Halévy sprach, rühmte er an ihm stets nur seine herrliche Sprache und umfassende wissenschaftliche Bildung. Eine eigenthümliche Art und Weise — man muss es gestehen — den Letzten einen Musiker zu empfehlen. Indem man ihn als ein Meister philosophischen Geistes bezeichnete, [illegible] Cousin kümmerte sich nicht um die musikalische Seite, und ohne einen Takt von Halévy zu kennen, lobte und wünschte er ihn für die Akademie wegen seiner historischen Berichte, welche wirklich oft ausgezeichnete Stücke waren, und in keiner Weise jener Gattung von Antrittsreden glichen, in denen der jetzige Director des Conservatoriums sich gehen zu lassen liebt und welche Voltaire Galimathias nennen würde.

Zu Haydn's und Mozart's Zeiten genügte der einfache Beruf, der Musiker beschränkte sich darauf, Musik zu schreiben und dem Publikum seine Compositionen ohne schöne Phrasen und ohne Commentare vorzulegen. Erst durch Weber und Schumann, zwei schwertgewandte und unter Umständen des begeisterten Andere sehr ungünstige Männer, wurde das schöne System eingeführt, sich gegenseitig zu schmähen und ihre eine Collegen unter dem Deckmantel der Literatur und der Aesthetik herabzuziehen. Man kennt die unwürdigen Pamphlete, welche der Autor des Freischütz gegen den »die Composition des Tancred verschuldet habenden Spitzbuben« [illegible] nicht ermüdete, und Jedermann kennt aus Bonnen das sehr authentische Urtheil lesen, das Schumann über Meyerbeer's Hugenotten abgab: »Ich vermag die Aversion nicht zu schildern, die mir dieses Werk in seiner Gesammtheit eingeflösst. Ich musste mir alle mögliche Mühe geben, meinen »Widerwillen zu bekämpfen; ich war ganz toll vor Wuth und »Aerger. Nach mehrmaligem Anhören fand ich bloss einige »wenige annehmbare Stellen, die ein weniger strenges »Urtheil verdienten, allein meine Schlussansicht blieb dieselbe, »und ich würde nicht aufhören, denjenigen gegenüber, welche »es wagen, die Hugenotten auch nur entfernt mit Fidelio »oder anderen Werken ähnlichen Schlages zu vergleichen, stets »zu wiederholen, dass sie von der Musik nichts, gar nichts »verstehen.« Bezüglich des in die Partitur verwebten Chorals von Luther äussert er sich, dass, wenn ihm ein Schüler einen solchen Contrapunkt vorlegen würde, er darüber sehr wenig erfreut wäre. »Was dieses Stück an absichtlicher Trivialität »und so gefälliger Plattheit enthält, muss es bei dem oberflächlichsten Publikum in die Augen springen. Man rühmt die »Orchesterkünste. Ich gebe zu, dass sie viel dramatische Kraft »sowie einige frappante und eigenthümliche Takte enthält; »wenn man aber die Melodie vom musikalischen Standpunkte »aus näher betrachtet, was ist sie anders als eine gelungene »Marseillaise, und weil sie mit sonst: Dutzend Posaunen, »Trompeten und Ophikleiden und hundert im Unisono singenden Stimmen grossen Lärm verursacht — ist das ein Grund, »sie für ein Wunderwerk auszuschreien? Einige gelungene »Nummern, die sich hie und wieder kundgeben, das »Streben entwaffnet uns von Zeit zu Zeit; aber was hilft das »alles, wenn man die Seichtheit und Immoralität dieses ebenso »verzerrten als antimusikalischen Ganzen betrachtet! Wir haben

die Wahrheit — und der Himmel sei dafür gesegnet — den bittern Kelch geleert und sind bis zum Ende gekommen. Ob »Sache kaum künftig nicht weiter getrieben werden, so wäre »denn dass man auf der Bühne einen Galgen aufrichtete und »das durch den Geschmack unserer Zeit unnatürlich geworden, sich abspielende Genre Meyerbeer's hat, so hoffe ich »meinen letzten Schmerzensschrei ausgestossen.«

Wir kennen diese traurige, wegen ihrer Unvernünftigkeit unwahrscheinliche Stelle schon lange, aber niemals konnten wir uns seiner [illegible] als, wie es von Andern geschehen, aus dem literarischen Wortschwall eines Musikers, der unseres Erachtens nur für seine Musik verantwortlich sein sollte, wieder eine Tugend [illegible] zu machen. Und nun bedenke man, dass der so von den Hugenotten sprechende Mann derselbe ist, welcher eines Tages von der Kritik und Theorie zur Praxis übergehend auf der Bühne die Kläglichkeit aller Opernform zum Vorschein brachte! Robert Schumann hat nur eine Oper geschrieben: Genoveva, welche 1850 [illegible] in Leipzig aufgeführt wurde und deren verschiedene seitdem in Weimar, Wien und Dresden versuchte Wiederbelebungen überall elend verunglückt sind ungeachtet des wachsenden Interesses, das sich dem als Componisten so vieler schöner Instrumentalwerke zugewendet hat.

Aber gleichwohl geschieht es, dass alle diese Symphoniker, Mendelssohn nicht minder als Schumann, und unter der Zahl der modernen und viel mindern [illegible] Herr Massenet nicht weniger als Herr Saint-Saëns, wenn sie ein dramatisches Werk beurtheilen oder selbst ein solches schreiben, sich über die speciellen Erfordernisse dieser Gattung keine Rechenschaft geben. Scribe, der sein ganzes Leben lang wie Auber und Meyerbeer ein Mann der Bühne war, bringt mich auf diese Frage. Man durchlese die Correspondenz Mendelssohn's und man wird in Bezug einen am 1832 an den Dichter Immermann geschriebenen Briefes einen interessanten Pendant zu obiger Schumann'schen Stelle finden. Es handelt sich hierbei um Robert den Teufel, und ich fürchte fast, dass jeder, der nur das mindeste Gefühl für guten Geschmack und Schicklichkeitsgefühl hat, einen gewissen Unwillen nicht unterdrücken kann, einen jungen Musiker, der sich selbst der Bühne zuzuwenden gedachte, sich in diesem Tone ausdrücken zu hören. Welch sehr nutzes Zeichen für einen künftigen Operncomponisten, eine solche Geringschätzung zu bekunden! Ein solcher, und wäre er hundertmal ein genialer Symphoniker, wird niemals in seiner theatralischen Laufbahn Aufsehen machen, wenn er sich so fähig zeigt, aus Werken wie die Stumme, die Hugenotten oder Robert etwas heraus zu finden. Meister wie Meyerbeer, Auber oder Verdi »Wunderdiätisten« nennt und sich daran ergötzt, diese noch der Reihe als [illegible] und technischen Trudlige abzustreifen, wie man etwa einem zu degradirenden Militär seine Epauletten und Stickereien abreisst. Und wenn man auch, wohin denn [illegible] pedantischen Ueberhebungen führen? Zum Dilettantismus unter guter Freunden, die Cabinets-Opern schreiben, welche die Coterie ein Wunderwerk ausschreit und aus denen das Publikum kaum aus den Katalogen die Titel kennt. Es sind einige Jahre, seit einmal der Grossmutter des Componisten Halévy, dessen Marmorbüste in dem Foyer der Opéra-Comique aufgestellt ist, sich im Theater vorstellig machte, um dort Zutritt zu erbitten. »Sie wünschen Zutritt?« entgegnete ihr der Director, der damals zufälliger Weise ein Mann von Geist war, »ich werde Ihnen denselben sofort zugestehen, aber unter einer Bedingung, dass Sie mir »ohne weiteres auswendig ein einziges Motiv ihres Grossenkels »anführen. Ohne das geht es nicht.« — Da möchte man so gern jenen Verwüstern des öffentlichen Kunstgeschmacks gegenüber machen, die behaupten, wie Robert Schumann, dass die Partitur der Hugenotten nur ein Amalgam von Vulgaritäten und Schwärmerei und ein unmoralisches wie Felix Mendelssohn-Bartholdy, dass Robert der Teufel ein Werk zum Erbarmen sei, gut, ich räume die Richtigkeit und Tiefe dieser Behauptung ein, aber unter der Bedingung, dass sie mir unter der unzählbaren und jedenfalls ununterbrochenen Menge, welche sich mehr als 40 Jahren für diese Missgeburten schwärmt, irgend Jemanden ausfindig machen, der sich auch nur zwanzig Takte der Genoveva oder des Camacho gemerkt hätte! Und doch wenn man auch eben etwas aus der Partitur der Genoveva, aber Camacho — wer kennt denn Camacho? Wenn ein Componist mit einer derartigen [illegible] für die Bühne Vorschriften aufstellen will, und der Componist mag immerhin Mendelssohn heissen, den Paulus, den Fingalshöhle, den Sommernachtstraum oder die Bruchstücke zur Loreley geschrieben haben, steht ihm dann das Recht zu, sich Grétry oder Meyerbeer gegenüber als Lehrmeister zu geriren? Woraus ich den Schluss ziehe, dass den Symphonisten die Bühne den Männern vom Theater überlassen und sich insbesondere hüten sollen, dramatische Conceptionen von einem völlig falschen idealen Standpunkte aus zu beurtheilen. »Wer nach einem genauen und gewissenhaften Studium der Hugenotten unempfindlich für die Schönheiten dieser Musik bleibt und derselben ihren Werth absprechen kann, der wird, was auch sonst geschehe, niemals im Stande sein, für die Bühne zu schreiben.« Diese Bemerkung für Hanslicke wird schlagenfalls meine Discussion unterstützen.

Gar manche Leute glauben sich die Miene von Kennern zu geben, wenn sie alles, was dem Publikum gefällt, gering zu schätzen sich vornehmen. Wir sehen sie bei Paukeln einander [illegible] an den Sublimitäten eines Raff oder Wagner sich ergötzen, aber sie sprechen mit Gleichgültigkeit von der kleinen Musik der Hugenotten und unterlassen nicht, hinsichtlich der Stammen Phrasen von Schumann zu citiren, worin Auber eine verwöhntes Glückskind ohne Distinction und innere Wärme rund in Beziehung auf Instrumentation ein wahrer Tölpel genannt wird. Nun wohl, es bemerkt derselbe, dass alle Vollgesure des sogenannten grossen Kunst und alle Philister des Wagnerismus sich sagen, diese Manieren haben keinen Cours mehr, selbst in Deutschland, wo es der Länderlichkeit zu verfallen beginnen, und Herr Ferdinand Hiller wird uns dagegen in selbständiger Opposition mit dieser aus der Mode gekommenen Kritik lehren, dass ein solcher in seinem Lande wenn auch noch so berühmter Componist nur ein einfacher Dilettant ist, wenn man ihn mit einem Meister wie Auber vergleicht. »Man fällt aus seiner Höhe herab, wenn man es den »alten Zeitungen blätternd liest, mit welcher Empörtheiten und mit welcher verschlungenvollen Zurückweisung bei ihrem ersten »Erscheinen in Deutschland die ausgewähltesten Werke von »Rossini, Auber und Bellini empfangen wurden; und ich frage »mich, ob es für uns nicht ehrlicher und geeigneter wäre, einzugestehen, dass es nicht in unserer Macht liegt, etwas jenen »Wunderwerken von Geist, Frische und Stil Aehnliches zu componiren, welche die Namen der Barbier von Sevilla, »der Liebestrank und Fra Diavolo tragen.«*) Ein selbstausübender Künstler, der seinen Beruf ernst auffasst, wird sich stets in einer sehr falschen Lage befinden, wenn er das Werk eines Anderen kritisirt. Produciren und kritisiren sind zwei ganz verschiedene Dinge. Nichts ist natürlicher, als dass der Künstler, der mit ganzer Seele für seine Kunst lebt, ereifert und dass er mit Entschiedenheit Alles zurückweist, was seiner Auffassung des Schönen nicht entspricht; aber die wahre Kritik hat weniger absolute Tendenzen, und es gilt für sie als Gesetz, sich dem alten Spruche des Terenz zu unterwerfen. Da Schumann mit einem ungemein sensitiven

*) Ferdinand Hiller: Aus dem Tonleben. Leipzig.

Naturell ausgestattet war, so konnte man von ihm selbstverständlich ein unparteiisches Urtheil niemals erwarten. Ungen wie vielmehr, wenn Schumann die grossen Schönheiten der Hugenotten hätte bewundern können, so wäre er nicht Schumann, ebenso wenig als Mendelssohn Mendelssohn wäre, wenn er am Robert dem Teufel Gefallen gefunden hätte. Wie konnten diese kühnen Kämpfer der deutschen Instrumentalmusik anderer Ansicht sein, abgeschlossen wie sie waren gegenüber jeder Auffassung der italienischen und französischen Melodie, ohne eine Idee von der modernen Oper und ohne jemals von der Bühne eine Ahnung gehabt zu haben? Weit entfernt daher, ihnen wegen ihrer bittern, schonungslosen und doch bedauerlichen Kritiken einen Vorwurf zu machen, möchten wir deren Lesung deshalb empfehlen, weil, wenn uns jene Anmerkungen auch um einen traversirten Meyerbeer zeigen, sie doch den Nutzen haben, uns Schumann und Mendelssohn genauer kennen zu lehren.

In wie liebenswürdiger Weise contrastirt mit diesen stürmischen Geistern der schlichte, liebende und milde Angesicht eines Halévy! Er war nicht phantastisch, nicht exaltirt, er kannte das Ding vom Grunde aus und vermengte nicht die Symphonie mit der Oper. Es ist richtig, dass zu jener Zeit das lyrische Drama seine schönsten Triumphe aufzuzählen hatte und dass die Werke einem Neuhinzugekommenen durch das Gesammtstreben eine Stärke des Impulses erhielten, wovon man jetzt noch bei manchem die Nachwirkung spürt. Mag man immerhin theoretisch dogmatisiren: die Regel ist ein starkes Lebenselement, und jede Arbeit, die sich auf eine Tradition stützt, hat für sich viele Vortheile: die Technik, den Stil, und durch sie bilden sich die Schulen; es ist sicher, dass die Schule keine Männer von Genie hervorbringen kann, aber sie regt sie an, reiht sie ein, verleiht ihnen Kraft und Lebensfähigkeit. Und was war aus schliesslich bemerkbar Fromental Halévy? Ein Musiker von grossem Talente, fast möchte man sagen: der Musiker jener Zeit, der Maestro einer kräftigen, organischen Periode. Die Jüdin, ungeachtet ihrer Schönheiten, die Königin von Cypern sind keine Meisterwerke ersten Ranges und doch gefallen dem Publikum selbst nach mehr als 40 Jahren und behaupten sich recht blos deshalb, weil sie tüchtig und augenfällig sind, sondern auch durch dasjenige, was viel an Farbe und Leben aus jener grossen Periode, die sie entstehen sah, übergegangen ist. Lassen wir zehn Jahre über den König von Lahore weggehen und dann wollen wir sehen! Diese bei unseren symphonistischen Kapellmeistern des Augenblickes so sehr beliebte schwankende, experimentirende Methode existirte zu Halévy's Zeit nicht. Damals hatte man noch eine genaue Kenntniss der Verschiedenheit der Gattungen. Ein Drama war ein Drama und keine Elegie, wie wäre ein Eleazar Charakter auf die Bühne gekommen. Ihr die von ihm darzustellenden Personen sich selbst zu schildern, um uns beliebig reich an Romantik von seiner eigenen Existenz vorzuzeigen, wie man dies in allen subjectiven Partituren heute kennt, mit welcher gegenwärtig unsere lyrischen Bühnen belastet sind. Die Personen in der Jüdin wie auch jene der Königin von Cypern bewegen sich den Gesetzen der Bühne entsprechend, wenn sie auch jenes Relief nicht haben, welches dem Genie seinen Charakter aufprägt, so sind doch Eleazar und Rachel, Catharina Cornaro und der König Lusignan heroische Gestalten, welche gleichzeitig die Inspiration eines seiner Kunst vollständig mächtigen Musikers, sowie dessen literarische Bildung klar genug erkennen lassen.

So sehr Halévy Idee eines Specialisten galt und es auch wirklich war, so besass er doch umfassende Einsicht, und sein Horizont erstreckte sich weit über die Grenzen seiner Kunst. Er las viel, war in der ausländischen Literatur gründlich bewandert und fasste schliesslich eine Leidenschaft für die Geschichte. Wie weit er diesem Gebiete in der Lage, Fragmente eines Correspondenzs auszuführen, die wir über eine in der Geschichte Deutschlands berühmte Episode miteinander geführt haben, welche er für die Oper bearbeiten wollte. »Ich habe angesehen, ich glaube, ich schrieb er mir am 8. Mai 1852, ganz ergriffen von dem romantischen Abenteuer des Grafen Philipp Königsmark und der Prinzessin von Hannover«, indem er im ersten Feuer der Conception hinzufügte: »Wann wollen wir darüber sprechen?« Darüber sprechen heisst in einem solchen Falle einen Plan feststellen, eine Handlung construiren, die Scenen eintheilen; dabei genügt es aber nicht, dass die Handlung dramatisch, die Personen gehörig hingestellt, die Scenen künstlerisch ausgeführt sind: es ist nothwendig, dass das Alles zusammenwirkt und sich auf das Beste mit dem musikalischen Interesse und dem Talente des Componisten verbindet. Halévy verstand hierin keinen Spass, zumal er sehr richtig seine eigenen Sachen beurtheilte und wie Meyerbeer bei der Bemühung pünktlich und klug war. Ich finde, indem ich die Briefe aus jener ziemlich weit zurückliegenden Vergangenheit durchgehe, die verschiedensten Anregungen, welche freigehalten zu werden verdienen: Bemerkungen voll des schärfsten kritischen Verständnisses und Vorschläge im besten Stil. »Ich hatte die beiden ersten Acte mit nach Tréport genommen und arbeitete mit Begeisterung, indem ich die Vorlagen gewissenhaft verschlang . . . ich bin Ihnen tausend Dank schuldig für die Uebersendung und die glückliche Ausführung der beiden Stücke: die Arie der Gräfin Platen ist ausgezeichnet, und ich habe sie im Durchlesen componirt, aber lassen Sie ja nicht nach und fahren Sie fort, mir neue Nahrung zu schicken.« (22 August 1852.) Von den Arien schritten wir zu den Trios und von den Quintetten zu den Finales bis zum Schlusse, so dass schiesslich unser Poëm vollendet war, der Meister uns die Annahme in Aussicht zeigte, welche sicher ganz geeignet waren, uns über die Gebühr für das in den Regel undankbare Geschäft zu entschädigen, an welchem wir uns herbeigelassen hatten. »Bravo und noch einmal Dank! Ich bin immer bei diesem treffenden Situationen glücklich, wenn ich sie so gut bewältige wie Sie; das Alles ist gelungen, und Sie zwingen mich ein Meisterwerk zu schreiben.«

(Fortsetzung folgt.)

Mattheson's Beschreibung der Orgelwerke seiner Zeit.

(Fortsetzung.)

41 (30.)

Die Orgel im Dom zu Freyberg

hat 45 klingende Stimmen.

Haupt Manual.

6	Principal	8	aus Engl. Zinn
3	Bordun	16	
	unten von Holz, oben von Metall		
3	Viola da Gamba	8 Fuss	
6	Rohrflöte	8	Engl. Zinn
3	Octava	4	
3	Quinta	3	
7	Super-Octava	2	
6	Tertia	aus 2	Metall
6	Mixtur	4fach	Engl. Zinn
10	Cymbeln	3fach	
10	Trompete	8 Fuss	
10	Clairon	4	

70 Cornet von Engl. Zinn, gehet durchs halbe Clavier von c bis c, und hat jeder Clavis 5 Pfeifen, Oct. Quint. et Tert.

Oberwerk.

6	Principal	8 Fuss	Zinn
6	Quintadena	16	
6	Gedact	8	
	die untere Octav von Holz, das Uebrige von Metall		

1	Octava	4	Zinn
2	Spitzflöte	4	–
3	Offen Nasat	3	Metall
7	Super-Octave	2	Zinn
8	Tertie	aus 2	Metall
9	Mixtur	4fach	Zinn
10	Cymbeln	3fach	
11	Vox humana	8 Fuss	
12	Krumhorn	8	
13	Echo zum Cornet	5fach	Metall

Brust

1	Principal	4 Fuss	Zinn
2	Gedact	8	Metall
3	Rohrflöte	4	Zinn
4	Nasat	3	Metall
5	Octava	2	Zinn
6	Tertie	aus 2	Metall
7	Quinte	1½	Zinn
8	Sifflet	1	–
9	Mixtur	3fach	–

Diese 3 Manual-Claviere sind von Ebenholz und helfenbeinern Semitonien, gehen von C. D. Dis bis c und gerfet das unterste zur Brust, das mittlere zum Hauptwerk und das oberste zum Oberwerk können auch sowol jedes insbesondere aus andern als alle 3 zusammen gekoppelt werden.

Pedal

1	Principal-Bass	16 Fuss	Engl. Zinn
2	Untersatz	32	aus Holtz werden mit einem Register angezogen
3	Octav-Bass, offen	16	
4	Sub-Bass, gedeckt	16	
5	Octav-Bass	8	Engl. Zinn
6	Super-Octav	4	–
7	Mixtura	6fach	–
	die gemeinste Pfeife	2 Fuss	
8	Bombarde	16	Berg-Zinn
9	Trompete	8	Engl. Zinn
10	Clairon	4	–

Ueber diesen sind noch
1 Ventil zum Oberwerk
1 dito zum Haupt-Manual und Brust,
1 Tremulante und Schwebung zur Manualmixturen

Das Werk hat 7 grosse Bälge 4 zum Pedal und 3 zum Manual werden mit Stangen gezogen

Die Invention zu solchem Werke hat *Elias Lindener* Mathematicus und Organist am Dom, selbst gegeben und bestehet die Faccade aus Corinthischer Ordnung mit 1 grossen Statue, welche eine Musik vorstellen und zwei kleinern die das Freybergische Stadtwappen halten. Der Orgelbauer ist *Gottfried Silbermann* von Frauenstein gebürtig.

Diese Orgel kostet 7000 Rthlr.

19 (*Hs*)

Die Orgel in der Evangel. Kirchen zu Freystadt im Fürstenthum Glogau,

hat 41 Stimmen

Oberwerk.

1	Principal	8 Fuss
2	Octava	4
3	Quinta	3
4	Super-Octava	2
5	Quinta decima	1½
6	Tertia	aus 2
7	Sesquialtera	[?]
8	Sedecima	1
9	Cymbel	2fach
10	Mixtur	4fach
11	Salicional	8 Fuss
12	Sifflöt	8
13	Gamba	8
14	Vox humana	8
15	Flauto maggiore	4
16	– minore	4

**Erste Brust,
zweites Clavier**

1	Principal	4
2	Quinta	3
3	Octava	2
4	Quinta	1½
5	Sedecima	1
6	Pifara	4fach
7	Mixtura	4fach
8	Nasat	1 Fuss
9	Grosse Flöte	8
10	Kleine dito	4

**Andere Brust
drittes Clavier**

1	Principal	4
2	Quinta	3
3	Octava	2
4	Flauto	2
5	Flauto	1

(alle im Cornmer-Ton.)

Pedal.

1	Principal	16	
2	Offener Bass	16	
3	Gedackter Bass	16	
4	Untersatz	16	
5	Octava	4	Metall
6	Octav-Bass	8	Holz
7	Tromba	8	
8	Super-Octava	4	
9	Mixtur	4fach	
10	Sub-Bass aus dem Brust im Cornmer-Ton	16	

Der Meister dieses Werkes heisst *Johann Kretschmer* ein besserer Tischler als Orgelmacher ist recht wohl gerathen. So lautet das Urtheil des Hrn. Willich Cantoris zu Breslau.

13 (*Hs*)

Die grosse Orgel zu Görlitz,

hat 69 klingende und 11 Neben-Stimmen

Haupt-Manual.

1	Principal	16 Fuss
2	Piffaro	8
3	Octava	8
4	Super-Octava	4
5	dito	2
6	Rohrflöte	8
7	Decima quinta	3
8	Bauerl Flöte	2fach
9	Vigesima seconda	3 Fuss
10	Tertia oder Zinck	3
11	Vigesima sexta	1½
12	Vigesima nona	1
13	Flöte gedeckter Tremmer	4
14	Mixtur 5fach, 11, 1⅓f. ⅔f.	2 Chor
15	Viola di Gamba	8
16	Trombetta	8

Ober Hinter-Bass

17	Contra-Bass	16
18	Tubal-Flöte	8
19	Octava	4
20	Krumhorn	8

Ober-Manual

21	Principal	8
22	Octave	4
23	Flein douce	4
24	Super-Octava	2
25	Spitzflöte	2
26	Tamm Fahet	2
27	Sup. sedec.	1½
28	Scharff	1
29	Cimbel 11 ⅔f.	4 Chor
30	Cornett	5fach
31	Principal	8 Fuss
32	Quintadena	16

Unter-Bass.

33	Bordun	16
34	Octava	8
35	Rohrflöte	16

von Holtz, inwendig mit Zinn

Seiten-Bässe.

36	Tromba	8
37	Jungfern-Regal	4
38	Jubal	8
39	Hohle Cimbel	½

Brustwerk

40	Principal	4
41	Octava	2
42	Quinta	2⅔
43	Sedecima	1
44	Rohrflöte	2
45	Mixtur 11, ⅔f. ⅓f.	4 Chor
46	Grob Gedact	8
47	Hautbois	8

Seiten-Thürmer

48	Gross-Sub-Principal	32
49	Octava	16
50	Gemshorn	8
51	Hohlquint	6
52	Tubal-Flöte	4
53	Bauern-Flöte	[?]
54	Mixtur 1 1⅓	1
55	Gross Gedact	16

Neben-Register

56 Bag aber durch das ganze Pedal, auf jedes sind 11 Pfeifen.
57 Tremulant im Oberwerk.
58 dito zur Brust.
59 Koppel zu beiden Manualen
60 Ventil zum Oberwerk
61 dito zum Unterwerk.
62 dito zur Brust.
63 Register zur Sonne
64 – zum Gockuck
65 – zur Nachtigall
66 – zu den Pauken

Es ist in 26 Felder getheilt und von *Eugenius Casparini* einem Teutschen, der sich lange in Welschland aufgehalten, erbauet. Andere nennen ihn *Adam Horatio Casparini* aus Padua gebürtig. Der eine mag Vater, der andere Sohn sein. Weil ihre Arbeit 30 Jahr differirt.

21

Die neue Orgel zu St. Petri und Pauli in Görlitz,

hat 14 Stimmen.

Werk.

1	Principal	16
2	Principal	8
3	Super-Octava	4
4	Quinta	6
5	Pfeiff-Flöte	2
6	Glock 4fach 1⅔f. 1½ dito	
7	Vox humana	8
8	Salional	8
9	Offne Flöte	4
10	Posaune	4
11	—	
12	Viola da Gamba	8
13	Rausch-Pfeife	2
14	Mixtura	4fach
15	Sesquialtera	1⅓

Oberwerk.

1	Principal	8
2	Quintadena	16
3	Octava	4
4	Flute douce	4
5	Spitzflöte	8
6	Sedecima	8
7	Scharff	3fach
8	Cornet	5fach
9	Unda Maris	8
10	Gleichhold Tert	8
11	Cymbel	3fach

Brust		Pedal	
1 Principal	4	1 Principal	8
2 Gedact	8	2 Octava	16
3 Octava	2	3 Octava	4
4 Sedecima	1	4 Super-Octava	2
5 Quinta	1½	5 Sedecima	2
6 Mixtura	1fach	6 Jubal Flöte [?]	8
7 Fistgen	4 Fuss	7 Posaune	16
8 Hautbois	8	8 Bauern Flöte	oben 4½
		9 Gemshorn	8

A. H. Carparius hats gemacht.

(Fortsetzung folgt.)

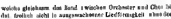
Anzeigen und Beurtheilungen

Neue Werke.

Von den gegenwärtig vorliegenden Novis ist ein Theil schon überjährig. solcher Verspätung wäre vorzubeugen, wenn die Autoren und Verleger sich endlich gewöhnten das Datum der Ausgabe aufzuschreiben. Der bekannte Beweggrund dieses Misstandes — dass nämlich die Noten mehr als anderes Menschenwerk ewig jung bleiben sollen, als »Gedruckt in diesem Jahre« — ist verkehrt, da ein günstiges Urtheil den Herren Poeten selten zu früh, ein abgünstiges meist zu spät kommt. — Von den Recensenten, den allgemeinen Prügelknaben, wollen wir aus Bescheidenheit nicht reden. Um den Unterschied festzustellen, nach welchem zweierlei giebt: warm- und kaltblütige, die einander gewöhnlich missverstehen, und in dem Einen verstehen sich alle Parteien, dass Vor populär früh oder spät oben bleibe.

Leopold **Damrosch** bringt Uhland's »Sängerfluch« ohne Opus- und Jahreszahl für Männerchor und Orchester, 36 Seiten Folio Partitur, von Breitkopf und Härtel splendid ausgestattet und bei dem vielseitigen Tonwerk der 31 Einzelstimmen imponirend genug, um eine mehr als fürstliche Hochzeit am Hofe des reichsten Banquiers zu verherrlichen. Es arbeiten in dem Gesammtchor gegen einander 16 Blechbläser, 8 hölzerne Bläser, zweierlei Klirrzeug, sowie ein Bombum, fünferlei Gegenthema (auch wohl dieses in [illegible]) und überreiches Wagner-Geschwirre in sieben Octaven, wozwischen sich der Menschenstimmen schwach genug ausnehmen, falls sie nicht mindestens 18—20fach besetzt sind, um nur lediglich kund zu geben, was die Instrumente eigentlich sagen wollen. Das Mozart'sche Gesetz, den Singstimmen den Vorrang zu geben, gehört längst zu den überwundenen Standpunkten. Hier im vorliegenden Werk sind die Instrumental-Effecte wohl erwogen, nicht übertriebener Virtuosität, doch immer mit raffinirter Verwendung des Codex Berlioz, daher auch mit Vortragszeichen so gespickt, dass man zuweilen die Noten dazwischen suchen muss.

Die Themen des Instrumentale sind verständlich, meist angenehm; die Gesangstellen sehr stiefmütterlich behandelt, theils recitativisch, theils langweilig, wenn melodisch gar keine, ausser der einzigen



oder

welche gleichsam das Band zwischen Orchester und Chor bildet, freilich nicht in ausgewachsener Liedförmigkeit, aber doch dem nahe kommend, was man weiland Melodie nannte, d. h. nicht ausschliessliche, aber dem reinen Menschenkinde zusagende, freilich nicht mit so tiefer Wirkung wie dasselbe Thema oder Melodie in Cherubini's **Medea-Ouvertüre**. Die Sänger haben schwere Arbeit und Mühe, fast mehr als in der neunten Symphonie, wegen Tonlage und anderer Umstände. Was die Total-Wirkung angeht, so fürchten wir, es werde mancher Hörer beim Schluss unbefriedigt sein, nicht als vermisste er mehr dergleichen, sondern weil wir so grosse Kräfte versammelt sind und auch grossartige Gestalten erwartet werden. Im Uebrigen enthalten wir uns, alle Einzelheiten durchzunehmen, die uns missverständlich oder unschön oder langweilig erschienen, weil sie mehr Raum erfordern als hier übrig ist; nur sei erwähnt, dass die 12 Takte ausgedehnte Ueberleitete Dominante im Anfang mehr ab- als anspannend wirkt, obgleich die rhythmische Anordnung festlich ist. Solche breite Rhythmik wiederholter Harmonien, dergleichen Beethoven z. B. in der Pastorale und in der fünften und neunten Symphonie oft glücklich zuweilen auch übermässig verwendet, ist nicht Jedermanns Sache und gehört mit zu den fortschrittlichen Schwachheiten. Ebenfalls gehört auch die ewige Unruhe der Modulation, die zwei einzelne instrumentale Glanzpunkte bewirkt, z. B. S. 3 der ersten Hälfte — wie sie sich auch reichlich bei Brahms (Requiem u. a.) vorfinden — aber abgesehen von der Tonreinheit der Geigen gegen die Bläser doch das Verständniss sehr erschweren, indem man oft nicht weiss, ob man sich drinn oder draussen befindet, ob man Subdoten oder Accidenzen, ob man abgehende Melodie oder Cadenz vernimmt; so bei die gehäuften harmonischen Umgehungen z. B. S. 34—35, wo ein die schon ältliche Quartsextharmonie festgepflanzt 3—6 Takte lang *ff* ausgeputzt, nicht schliessend aufgefasst wird, sondern nochmals wiederum auf Umwegen zum Ziele sich windet. In manchen Fällen ist sichs schon ereignet, dass der Autor selbst, als Opus [illegible] verstimmend, d. h. ohne selbstthätig mitzuwirken, nicht befriedigt ward vom Eindruck, selbst bei vollkommener Ausführung.

Wilhelm **Seifhardt** hat Sr. Hoheit von Meiningen gewidmet Op. 1: *Sechs geistliche Vorlieder für vollen Chor.* Breitkopf und Härtel. Partitur und Stimmen 1 M. 50 Pf. Das Geistliche darin im gering, selbst durch breite Tempi nicht erhöhet zum überwältigten Klang, doch nicht ohne melodische Anlage. Nr. 2 im lieblich gemüthvoll, vorzüglich in der Stimmführung und harmonischen Wendung z. B. S. 7 (seit grauen Tagen auf *Adlersflügeln*) und recht singbar überhaupt, ausser der Steifigkeit des losen Orgelpunkts B S. 8 im Bass. Nr. 3 schliesst sich aus durch schön ausklingenden Schluss (S. 11). Nr. 4 hat viele Härten in der Modulation, welche das Kreuzesbild zum Osterfest durchzieht (S. 13), und später durch den unselbständigen Versuch im Fugenstil nicht gehoben wird. Noch weniger sagt Nr. 5 *Pfingstlied* das zwischen Declamation und halbcontrolischer Imitation gar wunderlich modulirt, z. B. S. 17, 4, 5 die stupige Quartsexte, S. 17 S. 1—3 den unbeholfliche Uebergang von *Ges* | *E* nach *G* [illegible] u. s. w. Am schlimmsten ergeht es Nr. 6, dem Erntefest, welches nach ruhigerem Anfang fortgeht ernstlich in syllabischer Declamation, dann in die wacklige *Figur* aus gemischten 4- und 3-Betonungen in schwacher Nachahmung des Berliner Liturgen, die auch Ernst'schen Erfindung des altdeutsch-englischen Ton nachahmen sollen, hatten verfehlt!

Hiernach erkläre wir uns einverstanden gegen den Satz Schumann's in den Gesammelten Schriften Bd. 10 (Leipzig, 1875) 1. Bd. [illegible] sich erhebe nicht nach Einem Opus — ein ganzes Leben nach Einer That nennen thue ich nicht — mit Schen sprechen ich selbst daher von Werke, deren Verfasser mir nicht bekannt sind — ich möchte gern wissen von des Componisten Schule, Jugend, Vorbildern, Treiben, Lebensverhältnissen und Einem Wort, vom ganzen Menschen-

n e u. Diese Worte zerthun Schumann's Methode und Auffassung im Sinne des Psychologen, des ärztlichen Schulmeisters gewissermaassen auch des Criminal-Richters, der aus den Anteacta Gutes oder Böses, mildernde oder erschwerende Umstände erfasst. Gesagt und Billich, ja, nahbar! aber ists daraus nicht erlaubt, ein Werk eines Unbekannten zu beurtheilen, hatte es sein einziges wäre? Das Ansatztheil über ein Kunstwerk wird dem unbefangenen Sinne nicht anders als dem ästhetisch erfahrenen Kritiker unverwischt erläutern als dessen Ste n Bildwerk, dessen ersten Eindruck dem Laien wie dem Gelehrten entscheidend ist, wenn er ehrlich und redlich nur diesen Sinn betrachtet, so waren Franz Schubert's Urtheile, die sich später bewährten, und so kenne ich einen Kunstfreund, der von Malerei nichts verstand und doch beim ersten Anblick der welthistorischen Jerusalemsbilder von Kaulbach dasselbe gründlich aussprach, was heute giltige Meinung geworden. Ein einfältig offenes Urtheil ist oft mehr werth als welthistorische Biographien in scholastisch ästhetische Phrasen mühsam eingewerkelt.

Im Folgenden ist in alphabetischer Reihe zu berichten von sehr verschiedenen Werken, welche theils lehrhaft (instructiv) wirken wollen, theils schulverwandte Versuche enthalten, die sich bemühen, aus und nach einschönen Mustern ein Neu-Eigenes zu bilden, wohin im weiteren Sinne auch ein Arrangements, Claviermässige Bearbeitungen gehören, die unserer Zeit mehr geboten und als je einer früheren, so sehr, dass sogar eine eigene Bearbeitungsliteratur sich aufthut, die ebensowohl als Zeichen abnehmender Productionskraft als ehrerbietiger Anerkennung der Altmeister ist.

Ein Anonymus hat aus Beethoven's Sextett Op. 81[1] ein schönes Instrumental-Adagio mit Worten geschmückt oder interpretirt nach Thomas Moore's »Vesper« und zwar zweifach vierstimmig: a) für vollen Chor, b) für Männerstimmen, wobei jedoch die erste Weise nur Sopran hat mit drei Männerstimmen: ein Zeichen zwar von ökonomischer Berechnung des Stimm-Umfangs (*Ambitus*, im Original von *f*—*a*²), aber nicht ebenso wohlklingender Ausführung im Menschenmund. Aehnliche Versuche — gleichsam umgekehrte Lieder ohne Worte! — sind neuerdings öfter gemacht, z. B. mit dem wunderbar tiefen Andante der Beethoven'schen Sonate *F*-moll Op. 57 und anderen, meist ungenügend, weil die blosse Werke der besten Meister eben nur an ihrem Herausbohren aller Grösse zu Tage kommen. Hiermit wollen wir ähnliche Versuche nicht verurtheilen, sie mahnen nur die schwere Verantwortung bei solchen Aufgaben, die den Meister verschönern wollen, im Gedichte zu rufen. Dass bei Beethoven gar viele Tonsätze etwas hinter sich haben, wo man gern dahinter käme, wo die Töne dicht am metaphysischen*), Worte darum zu schwellen scheinen. Es gehört auch zur *Signatura Temporis*, dergleichen jenes Erwandhaften unserer Ahnen unbenutzt war. Wer fragt bei Haydn und Mozart's Symphonien was dahinter steckt? Dass Weber im Freischütz noch der umgekehrten Seite bis einen wunderbaren *faux pas* gemacht, hat man seiner Liebenswürdigkeit nachgesehen; dennoch ist und bleibt es verkehrt, dass die treffliche Waldmelodie »Was gleicht wohl auf Erden« von Hörnern geblasen wird, von Männerstimmen aber nur accompagnirt! warum? weil die Stimmweite der Melodie *a*—*es*² dem Männerchor unerreichbar, transponirt aber sich mehr contrario widerspenstig zeigen würde. Freilich haben wir auch schon Äusserungen vernommen — von Kennern des Stoffes! — es

*) Man will gerne! wörtlich was noch der Maler kommt — da hinter steckt!

sei noch nicht Blech genug, es müsse noch mehr geblasen werden — entkräftet! — Uebrigens ist der Tonsatz des Anonymus wohlklingend, ausser bei den mehrmals eintretenden

Bleizeln  diese in Einer Octave syllabisch deckamert eben Synkope sind widerwärtig; daher klänge der volle Chor mit zweiter Stimme zu Alt besser. Der Einsatz im *Seelisen Jubilate Halleluja Amen* ist des Anonymus nicht Beethoven's Erfindung, so wäre nicht übel, wenn hier im andern Takte die erste und dritte Stimme ihre Note vertauschten.

Ludwig Abel: 32 Violin-Etuden mittler Schwierigkeit mit einer begleitenden Violine als Vorstudien zu den 25 Etuden für vorgeschrittene Spieler. Offenbach, Joh. André. 4 4 5. Folio. 3 Mark. — Ist ein gewaltig Stück Arbeit abseiten des Meisters. *Für den Jünger* möchte es wohl mehr als Vorstudie sein, selbst wenn sie alle genial und Geistig wären. Eigentlich didaktischer Plan im Fortschreiten ist nicht ersichtlich, da schon im Anfang harte Griffe und Gänge, späterhin aber auch leichtere und bequeme Stücke zur Erholung eintreten. Lobenswerth ist die durchgehaltene obligate Zweistimmigkeit, denn die zweite Violine ist nicht blos Ergänzung und Taktfüller, sondern sehr oft als selbständige mit der ersten vertauschbar, also richtige Violinduette. Noch mehr zu loben ist die Aufnahme mancher recht ansprechenden, inhaltreichen Sätze (wir setzen voraus, alle vom Verfasser selbst componirte), es ist meist gut rhythmisirt, nicht zu lang, mannigfaltig an melodiösen Motiven. Leider jedoch geht es allmälig in die extravagante Virtuosität hinüber, die wir verderblich schimpfen, weil es Niemand zu Gute kommt als dem Schieber selbst. Denn das zuhörende Volk hat blutwenig davon, dass innerhalb einer Minute mehrere Hunderte oder Tausende von Tönen vorbeischwirren; das ist blöde Stimmung, ist kein Genuss, kein Schatz der Seele, und die Naschereien von Mäcenen und Weibchen, die sich emsig nur um »Ohrenschmaus« bedienten nicht Freude an der Sache, Lust und Wonne an höchster Lebensgestalt. Zu Mattheson's Zeit war Virtuos ein Ehrenname, auch Paganini ist der Name tief gesunken, seit man die geflügelte Eile des mechanischen Wettrennens für dem Triumph der edlen Kunst zu ergötzten begann. In dieses Gebiet gehören leider einige der letzten Stücke des sonst wackeren Abel, wo mehrere Seiten langbeiniger einstimmiger Arpeggien der Violen aufgeben, was der Harfe gebührt, oder Terz- und Sextengänge, wie sie dem Clavier genommen. Wer aus Erfahrung weiss, wie selbst den Meistern solche Sachen nicht immer in gleichmässig vollkommener Rundheit gelingen, eben so wenig wie die trostlos unmelodischen chromatischen Scalen (die überall verwerflich, d. h. nichtssagend sind), der weiss, wofern er ein Herz besitzt, wie das Herz blutet.

Aus den vorzeigen heben wir hervor die Nrn. 4, 5, 6, 7, 14, 15 (obgleich wir in der letzteren die langen Octavengänge herauswünschen), ferner Nr. 17, 18. Die reichlichen Winke wegen der Bogenführung, welche freilich heute üblich und verbreitet sind, bei einen aus aber Eintönigkeit als lebendige wohlstehe Lehrmethode wie es z. B. Leopold Mozart's Violinschule (1756) und Ph. Em. Bach's Kunst des Clavierspiels (Versuch etc. 1753) reichlich spenden. Der Versuch des Quintopolklio Nr. 32 zeigt, was diese Schrulle werth ist, soll er neue zur Nachdrückung dienen?

(Fortsetzung folgt.)

Berichte

Leipzig, [illegible] November

Einsatz den [illegible] November ging das dritte Concert des Musikvereins Euterpe von Statten. Das Löwenantheil an den Leistungen desselben war dem Orchester zugefallen und wir müssen anerkennen dass dasselbe sowohl die Ouverture zu »Manfred« von Schumann sowie die C moll-Symphonie von Joh. Brahms und das Finale aus der unvollendeten Oper »Loreley« von Felix Mendelssohn-Bartholdy — allen Nummern welche gleich hohe Ansprüche an die Leistungsfähigkeit der Ausführenden stellen — mit der erforderlichen geistigen Frische und Tüchtigkeit wiedergab. Die Symphonie von Brahms, die wir schon im vorigen Jahre zu hören Gelegenheit hatten, hat an unserem Urtheil nichts geändert. Es ist das Ganze von mannlicher Kraft und einer gewissen Absicht der Ausdrucksweise getragen, aber das Grübelnde und Reflectirende drängt das Gefühl zu oft zurück und lässt den Zuhörer nicht so leicht zu einem vollen ruhigen Genusse kommen. Am meisten sprechen uns der zweite Satz und das Allegro des vierten Satzes an, in dem freilich einige unverkennbare Anklänge an die 9. Symphonie von Beethoven und an ein Thema im ersten Satze der Mozart'schen C dur-Symphonie unschwer durchzuhören sind. Als Solistin erschien diesmal nur Frau Lund-Brannenberg aus Hannover vor dem Publicum. Sie sang eine Arie aus »Figaro's Hochzeit« von Mozart, drei Lieder mit Pianofortebegleitung: a) »Warnung« von Mendelssohn, b) »Stille Liebe« von R. Schumann, c) »Im Mai« von Rob. Franz und zum Schluss die Solopartie in dem Finale der unvollendeten Oper Mendelssohn's »Loreley« und gab uns in ihren Vorträgen von Neuem Gelegenheit, uns von der wohlthuenden Klarheit hauptsächlich ihrer höheren Töne, sowie von ihrer anderweitigen musikalischen Tüchtigkeit zu überzeugen. Die Lieder brachte sie in durchaus warm empfundener Weise zum Vortrag, während sie dem Recitativ der Arie aus »Figaro's Hochzeit« etwas zu tragische Färbung gab. Die Chöre in dem Finale der »Loreley« wurden von den Mitgliedern des Chorgesangvereins Arion [illegible] correct gesungen und hat eine etwas verständlichere Textaussprache und grössere innere Theilnahme am Fortgange der Handlung wohl zu wünschen gewesen.

Das sechste Gewandhausconcert hat es der Kritik ziemlich leicht gemacht, indem sie sich lediglich auf die Besprechung der Ausführung beschränken kann; denn wer wollte es noch unternehmen, eine Kritik über Haydn's längst bekannte, von Erfindungsreichthum und reizender poetischer Empfindung überströmende Tondichtung »Die Jahreszeiten« zu schreiben? Die Ausführung war eine dem Werke vollkommen angemessene. Das Orchester war in Rücksicht auf die räumlichen und die beschränkten räumlichen Verhältnisse der Gewandhaussäle von Herrn Kapellmeister Reinecke an den Streichinstrumenten auf die Besetzung des sogenannten kleinen Orchesters reducirt worden. Es kamen infolge dessen die drei Soloparthien durch Frau Otto-Alvsleben, königl. Hofopernsängerin aus Dresden (Hanne), sowie die Herren Hofopernsänger Ernst aus Berlin (Lucas) und Köhler aus Dresden (Simon) vertreten, zur herrlichsten Geltung. Namentlich sei es die Vertreter der Partien des Hanne und des Lucas ihre Aufgaben in künstlerisch unanfechtbarer Weise. Besonders gingen die Chöre so, wie wir geben mussten, auch die Aussprache war in denselben besser als früher, sodass [illegible] der Textbuches sich als ganz überflüssig erwies. Das Orchester und ich spielte mit so sichtlichem Vergnügen und so warmem innerem Antheil neben an dem Werke, dass die [illegible] quartettmässigen Stellen das herrlichen jugendfrischen Composition nicht allein an und für sich zum sprechendsten Ausdruck gelangten, sondern sich bei allen dem ganze orchestrale Klangcolorit durchgehends in dem richtigen dynamischen Verhältniss zu den Chor- und Solostimmen hielt, wie gleichfalls auch die verschiedenen Solostellen und mitredenden kleinen Tonmalereien herauskamen.

Am 27. November begannen die Kammermusiksoiréen des hiesigen Quartettes unter Mitwirkung des Herrn Kapellmeisters Reinecke (Pianoforte), Concertmeisters Schradieck (erste Violine), Haubold (zweite Violine) und Schröder (Violoncello). Dieselben brachten: Quartett für Streichinstrumente Op. 76 Nr. 4 von Joseph Haydn, Trio für Pianoforte und Streichinstrumente Op. 110 von Rob. Schumann und Quartett für Streichinstrumente Op. 59 Nr. 1 von L. van Beethoven. Die beste Leistung des Abends war die Ausführung des letzteren, so wenig wir auch die der Schumann'schen Trios in Schatten stellen wollen. Haydn mag Herrn Concertmeister Schradieck's Naturell weniger zusagen, wo dieser Künstler nicht aus dem Vollen gestalten und, wie man zu sagen pflegt, so recht ins Zeug gehen kann, da macht sein Vortrag nicht den Eindruck der Wahrheit, wie anerkennend sich Herr Schradieck auch bemüht, den einfachen [illegible] Ton Haydn's zu treffen. In seinem Tonsprache liegt nichts recht Ueberzeugendes; dieselbe berührt wie die glatten und gefälligen Worte eines Menschen, die schön klingen, denen wir aber doch nicht recht glauben. Daher war der geschätzte Künstler auch besser als in dem Haydn'schen in dem Beethoven'schen Quartette und dem Schumann'schen Trio an seinem Platze. Mit dem Trio trat Herr Kapellmeister Reinecke für Herrn [illegible] ein, der laut Ankündigung das Baden'sche Concert von Joh. Seb. Bach und ein Quintett eigener Composition zu spielen beabsichtigt hatte. Wir konnten uns solchen Tausch um so mehr gefallen lassen, als das Schumann'sche Trio hier lange nicht mehr öffentlich gespielt worden ist. Gleich uns war auch das Publicum für die Vorführung desselben äusserst dankbar.

Triest, November

B. B. Die Concertsaison hat sich diesmal sehr zeitig bei uns angekündigt. Es geschah dies durch fünf Productionen, die Sivori und Jaëll in einem Monate gaben und die von dem Impresario der genannten Herren im Verein mit einer französischen Operetten-Gesellschaft im Teatro Armonia, einem recht hässlich schlecht akustischen Locale abgehalten wurden. Die ersten Concerte waren sehr gut besucht, zuletzt liess das Interesse bedeutend nach. Ursache davon mag grossentheils auch das ziemlich interesselose Programm gewesen sein, das geboten war. Sivori's Repertoire ist bekannt — und wie bekannt! Jaëll, dessen wundervolle pianistische Eigenschaften einen bedeutenden Curstrom voraussagen lassen, verlegt sich zu stark auf den Liszt-Cultus, kokettirt auch ein wenig zu viel mit eigenen Compositionen. Das letztere soll nur Jemand thun, der seinen Weg bereits gemacht, seinen Namen mit feurigen Lettern in die Chronik seines Instrumentes eingegraben hat — oder sehr schön componirt. Das Künstlerpaar ist rückwärts gezogen, welche Sache der Musiker in Rom den Virtuosen dessen und als den Kalkulation eine bessere Auswahl waren als uns geboten ward. Die Herren Sivori und Jaëll haben in 4 Tagen fünfmal hier, dazwischen je einmal in Görz und Udine gespielt — für den andern Tag war ebenfalls ein Concert in Venedig angekündigt, wie erschöpft, wie ausgebeutet müssen da die Künstler nicht vors Publicum treten! Das ist aber die leidige moderne Manie, durch sogenannte Unternehmer in alle Weltgegenden möglichst schnell herumgereist zu werden. Wo sind da die alten schönen Concertreisen, auf denen man die Musiken jeder grösseren Stadt sah und sprach, wo sind grosse Künstler angehende Musici verweilen konnten, von Meiningen Rath zu erfragen? Alles untergegangen in den Dampf-Concert-Tournéen! Dann haben derartige Unternehmen oft auch die weite Negation für die Musik und Ballerei war erst kürzlich Gelegenheit, wo ein Pianist erster Qualität von einem Unternehmen zur Rede gestellt wurde, weshalb er so viel »im Violin spiele«, die Leute wollten auch, weil was zu hören!

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur Friedrich Chrysander.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 5. December 1877. Nr. 49. XII. Jahrgang.

Ueber F. Halévy und seine Opern

aus Anlass der Wiederaufführung der »Catharina Cornaro« in Paris.

(Nach dem Französischen des De la Genevais.)

(Fortsetzung.)

Wir haben von Halévy's kritischem Sinne gesprochen; sein Misstrauen gegen sich selbst war ausserordentlich, kein Detail entging seiner Aufmerksamkeit. »Hier wollte ich jede Aehnlichkeit mit dem Duo aus Wilhelm Tell vermeiden, eine für jeden Componisten gefährliche Klippe. Oft reichen materielle Verschiedenheiten hin, um einen bedenklichen Vergleich abzuwenden, und man erzielt dieses Resultat, wenn man sich nur zu einer Aenderung der Decoration versteht.« Ein ander Mal waren es Zeit und Ort der Handlung, welche ihn beunruhigten; er wollte die Ereignisse und die Persönlichkeiten in die Renaissance zurück versetzen, um den Schauplatz der Handlung an einen jener Höfe zu verlegen, deren Namen für das Ohr so musikalisch klingen. »Die Gewohnheitsbesucher der Oper sind Leute, die etwas auf sich halten und es nur mit berühmten Helden zu thun haben wollen. Man gebe ihnen die Medicis von Florenz, die Este von Ferrara, die Visconti von Mailand und sie werden dann Alles sogleich verstehen; aber diese verwünschten deutschen oder schwedischen Namen, wie soll man sie musikalisch aussprechen? Wie kann man sich für den Hof von Hannover interessiren? Was soll ein Kurfürst in der Oper? kaum mehr als er zwanzig Arrondissements von Paris! Ein Kurfürst ist nicht einmal so viel werth als eine Dame des Faubourg Saint-Germain.«

Ich sah deutlich, wohin auch der theure Meister hinaus wollte: die Handlung in ein anderes Land zu versetzen, das Drama in das 16. Jahrhundert und in einen der Paläste am Arno oder an der Etsch zu verlegen, zu denen so viele Erinnerungen haften. Das wäre denn doch eine zu augenfällige Nachahmung des Autors der Tragödie, Don Carlos, gewesen, der von der Censur belästigt, mit Einem Schlage die Schwierigkeit dadurch beseitigte, dass er die Namen der Personen änderte und einige Hexameter modificirte. Aber allein auch ist eine Oper eben eine Oper und nichts hinderte uns, die Leidenschaften und Gebräuche eines kleinen deutschen Hofes aus dem letzten Jahrhundert in das Costüm der Renaissance zu kleiden. Auf diesem Punkte waren wir angelangt, als ein dazwischentretender Umstand die Controverse unterbrach. Halévy hatte in seinem Pulte die Entwürfe zu einer Partitur »Noah«, ein grosses ebenfalls für die Oper bestimmtes Werk in fünf Acten, welches aber wegen Zerwürfnissen mit der Administration den Weg

XII

zum Théâtre-Lyrique zu nehmen schien, als der Minister der schönen Künste, der mit der Person und dem Talente des Componisten der Jüdin sehr sympathisirte, durch seine Autorität alle Hindernisse beseitigte. Nun ward eine neue Aera eröffnet, es handelte sich darum, über Nacht zu Arbeiten ganz anderer Art überzugehen und sechs Monate lang sich mit den Unannehmlichkeiten und Schwierigkeiten der Proben und der Inscenirung zu befassen. Man wollte keine Minute verlieren, und doch war die Musik nicht ganz vollendet. Der fünfte Act (die Sündfluth) war noch zu machen; denn Halévy, ein emsiger und vielseitiger Geist, eine poetische Natur, stets geneigt der Laune des Augenblicks nachzugeben, liebte Abwechslung in seinen Compositionsthemen, und ließ oft mitten in einer Aufgabe eine andere anzufangen, die er so lange unablässig betrieb, bis er sie wieder verliess, um zu der früheren Arbeit zurück zu kehren.

Ein eigenthümlicher Umstand ist es, dass die Partitur des Noah, nach der zu Halévy's Lebzeiten alle Welt verlangte, seit dem Scheiden des Meisters ins Dunkel zurückgekehrt ist, ohne je wieder aufzutauchen! Es scheint, als ob im Gegensatze zum Loose der Maler der Tod eines dramatischen Componisten seinen nachgelassenen Werken allen Werth raubte, und als ob für die Meisterwerke die Persönlichkeit eines berühmten Musikers eben so viel gälte wie sein Talent. Wir wollen nur darauf hinweisen, dass das Fortsetzungs-Concert ohne Küster [illegible] ... dass Hamida Lodoiska ... in freundschaftlicher Weise von Halévy auf die Bühne gebracht, ohne Erfolg vor einem Publikum aufgeführt wurde, das von dem Tode des Autors des Zampa und Pré aux Clercs noch ganz ergriffen war! Sollen wir noch von Bizet's Cid sprechen, der ebenfalls der Vergessenheit geweiht wurde, der zu den nachgeborenen Werken haftet, und die weder Noah noch seine Arche verschonte? Unterdessen war die Direction unserer ersten Bühne in andere Hände übergegangen; auf die Administration des Herrn Alphons Royer, eines strikten Commis des Gouvernements, folgte das unabhängige Unternehmen des Herrn Emil Perrin. Ich kannte jene Partitur, da ich sie mehrmals mit Bizet durchgegangen hatte, und wusste, dass sie wundervolle Nummern enthielt, aber das grosse unüberwindliche Hinderniss lag in dem Buche. Diese biblischen Stoffe sind jetzt auf der Bühne unmöglich. Nöthigenfalls schmiegt sich ihnen noch das Oratorium an; die Musik so sich leiht grosse Passport ... entfernt, erweitert den Plan, so sie einhebt; aber wie soll man diese der heiligen Schrift entlehnten Persönlichkeiten reden lassen? Diese unnennbaren übermenschlichen Wesen können nur unter zwei Bedingungen den Mund öffnen: entweder muss die Poesie von

Lamartine sein, oder sie möge sich in Gegenwart eines völlig wissen Publikums aussprechen, wie es unsere Väter waren, welche ohne eine Miene zu entstellen den Text von Alexander Duval zu Joseph anhören konnten. «Ich kenne dich, Simeon. Dein leidenschaftlicher, heftiger Charakter hat dich oft schon mir entfremdet; stets hast du die Spiele deiner Brüder und die unschuldigen Freuden deines väterlichen Daches gering geschätzt. Du hast dir in der Jagd eine kriegerische Beschäftigung gewählt, die Wildheit öden Gelände, die Einsamkeit der Wälder, die Gewohnheit Blut zu vergiessen — haben sie denn dein Herz verhärtet? bist du böse geworden, hast du ein Verbrechen begangen und unschuldiges Blut vergossen?» Welche Musik, und wäre sie selbst von Méhul, könnte den fortwährenden Angriffen einer solchen Prosa widerstehen? Man strebt nach dem Erhabenen und verfällt dem Lächerlichen. Denken wir uns zum Beispiel Herrn Faure, wie er in dem Costüme eines Erzengels die Bühne des Opernhauses durchmisst, ausgestattet mit zwei grossen weissen den Boden fegenden Flügeln, welche vielleicht plötzlich in Folge einer Anwendung himmlischen Zornes vom Rücken losgehen und während eines langen Liebesduettes, das er mit einer Erdentochter singt, sich allmälig aufrollen! Es ist anzunehmen, dass dieser Bühnenvorgang, der in dem Ballet Sylphide ganz am Platze wäre, hier den Ernst der Scene wesentlich in Gefahr bringen und den Erfolg eines ausserdem musikalisch sehr dramatischen Stückes compromittiren würde. Auf den Bühnen entscheidet nur Glück oder Unglück; niemand kann behaupten, dass die Partitur von Noah nicht einen der besten Werke des Meisters sei, und doch ist sie zur Vergessenheit, so wie dazu verurtheilt, sowie vor dem Scheinlichte des Kronleuchters zu erscheinen, um unter demselben ebenso lange zu leben wie die Zauberin und der Ewige Jude. Immerhin! das ist das Missgeschick, welches auch die Berühmtesten erleiden mussten, und Alles in Allem ist Halévy nicht allzu sehr zu beklagen, nachdem er mit zweien seiner grossen Werke die Bühne behauptet, mit der Jüdin, welche seit 40 Jahren von derselben nicht gewichen, und mit der Königin von Cypern, welche vom glanzvoll wieder erschienen ist.

Im vorliegenden Falle ist gegen das Stück kein Beispiel einwendung zu machen. Es enthält Handlung, Interesse, es ist etwas historisches, wonach Halévy so sehr strebte, und was die Farbe betrifft, so ist Venedig! Venedig und Cypern, wenn man will, die Doppelscene, wo auch Othello spielt. Das Venedig des 15. Jahrhunderts, wie es uns die Novellisten jener Zeit schildern, verdankt Shakespeare seinen schönsten poetischen Ruhm. Es ist nicht blos die Stadt eines Tizian, Veronese, Palladio und Sansovino, es ist auch die Heimath der Desdemona, des Mohren, des Jago, des Shylok und des Jessika. Suchen wir in diesem Drama den Wiederschein des Nimbus des Orientalismus, mit dem sich die phantastische Legende stattung gibt, suchen wir den Inhalt seiner Geschichte, so giebt sie uns der Dichter durch einfache Intuition. Allerdings will ich von der Königin von Cypern berichten und werde es alsbald thun; aber wenn ich ein Sujet in den Bereich meiner Discussion ziehe, bin ich gewohnt, alles darauf bezügliche zu studiren, indem ich die Dichtung, die Musik, die Geschichte und die Malerei nicht nur für sich allein, sondern auch in ihren Corollarien betrachte. Ich mache es wie jene Darsteller, welche über eine Rolle, die sie zu schaffen haben, Tizian und Vandyck zu Rathe ziehen; um von der Königin von Cypern zu sprechen, habe ich selbstverständlich nochmals Shakespeare und als eine neue Information über Venedig das interessante Werk des Herrn Triarte nachgelesen. Schlagen wir den Kaufmann von Venedig auf, nehmen wir den Othello vor, so enthüllt sich uns sofort die Verfassung jenes grossen Staates durch den Charakter von Unselbständigkeit, die Shakespeare seinen Dogen in ihren unpersönlichen und in zweiter Linie befindlichen Stellung giebt. Wenn ein Patrizier sich um die Republik verdient gemacht hat, ernannt man ihn zum Dogen. Eine hervorragende That, grosse Verdienste, eine geschickt durchgeführte politische Negotiation bestimmen die Wahl des grossen Rathes, aber derjenige, den man so über seines Gleichen erhoben hat, ist nur ein Symbol. Von der Verfassung umschlossen, kann er sie nur auf die Gefahr seines Kopfes hin übertreten. Sein Privatleben gehört nicht ihm zu; der grosse Rath ernennt Vertreter, deren Ueberwachung ihn überall hin folgt, und ohne welche er sich mit niemanden, wer es auch sei, über die öffentlichen Angelegenheiten besprechen, eben so wenig als eine Depesche öffnen, ein Billet schreiben oder jemanden empfangen darf. Sogar in dem Verkehre mit Malern und Künstlern verfolgt ihn die unerbittliche Wachsamkeit seines Rathes; es ist ihm verboten, ein Geschenk anzunehmen, sich zu entfernen, ein Geschäft abzuschliessen oder Güter im Auslande zu besitzen. Wenn er sich vermählt, so geschieht es mit einer Patrizierin, und so lange er lebt, sind seine Söhne und Neffen vom öffentlichen Dienste ausgeschlossen. Venedig hasst die Monarchie, wie sie in Spanien, Frankreich und England ausgeübt wird, die kleinen italienischen Tyrannen, die es in seiner Nähe sieht, flössen ihm Abscheu ein, und es ist sich bewusst, dass die republikanische Freiheit, auf die es stolz und eifersüchtig ist, nur durch die Theilung der Gewalten gewährt werden kann. Unter dem Schatten des schrecklichen Rathes der Zehn, den das moderne Drama und die Oper so vielfach missbraucht haben, lebt alles in Ruhe und Frieden; dann Venedigs Patrizier, die sich unablässig gegenseitig überwachen, überlassen seinen Geschäften und seinen Genüssen ein Volk von Kaufleuten, Wechslern, Schiffbauleuten, Glasbläsereien, Barcarolen und Fischern, das sich nicht mit Politik befasst und seinem Dogen jene ehrerbietige Unterwürfigkeit erweist, welche ein Bürger des freien Englands seiner huldreichen Königin bezeugt. Der Doge seinerseits spielt die Rolle eines König-Scheins. Das Oberhaupt des Staats bannt den Kreis der Attribute, in welchen ihn das Landesgesetz einschnürt, und wenn er sich davon losmachen wollte, bringt ihn die Erinnerung an Marino Falieri und an Foscari zur Vernunft.

Wir haben die beiden venetianischen Hauptstoffe des Tragödie angeführt — die Geschichte der Catharina Cornaro, der Königin von Cypern, kommt erst nachher — und was für eine secundäre, untergeordnete Rolle spielt nicht in diesen überall behandelten, wieder hervorgesuchten und überarbeiteten Stoffen die Liebe? Dies kommt davon her, dass in Venedig die Frau, um es gerade heraus zu sagen, eigentlich nicht existirt. Was weiss man von dem Leben einer Patrizierin des 15. Jahrhunderts? Vorsichtig, schweigsam, wie es der Handel ohne Phrasen bedarfte, verschliesst sich der venetianische Nobile in seinen Palast. Seine Existenz hat etwas von dem Mysteriösen des Oriente, den seine Flotten und sein Handel aufsuchen, und von dem die Kathedrale zu St. Marco das architektonische Gepräge an sich trägt, wie auch sein Costüm an Byzanz erinnert. Dieser persische, türkische, armenische Charakter — oder wie man ihn sonst wohl nennen mag — des venetianischen Lebens verräth sich bei den Männern in dem Hange nach Isolirung, bei den Frauen durch ihre Sequestration. Ausser bei besonderen Feierlichkeiten zeigt sich die Patrizierin niemals dem Publikum. Sie bewohnt ihren Palast und hört die Messe in ihrer Kapelle. Es versteht sich von selbst, dass eine solche Lebensweise nicht dazu angethan ist, die Persönlichkeit hervortreten zu lassen. Eine Lucrezia Borgia, eine Vittoria Colonna fehlen daher in der venetianischen Geschichte; sie zeigt uns weder im guten noch im schlimmen Sinne eine Heldin, mithin auch kein Drama. Diese Catharina Cornaro, ein

welcher sich die Autoren der Königin von Cypern angenommen haben, ist durch nichts berühmt, als durch ihm Rath mit Lusignan, alles Uebrige ist blosse Opernfabel. Auch Desdemona ist nur eine Erfindung des Dichters, nicht einmal durch einen Faden hängt sie mit der Geschichte zusammen, kein einziger Zug, keine authentische Anekdote weist auf ihren Namen hin, und doch welches Leben ist in ihr, welche Intensität der Localfarbe! Wie sehen sie, coquett und frivol auf den Ottomane hingestreckt und mit ihrem Papagei spielend die Geschichten ihrer Amme lauschen, welche die Klage des armen Barbem herplappert und alsbald vernimmt, um Othello den Platz zu räumen, denn dieser stolze Palast, dessen Schwelle kein Signor mit noch so feiner Miene überschreiten darf, dessen den Loredane und Dandolo gesehenen Haus öffnet sich dem Mohren, einem Abenteurer von untergeordneter Race, mit dem man unbedenklich umgehen kann, unter dessen Umständen interessirt sich die junge Patrizierin mit schwachem Kopfe und liebebedürftigem Herzen für den Mann, der seine Feldzüge erzählt, und wird schnell seine Gattin, zum Theil weil dieser Mann berühmt ist, hauptsächlich aber — und das ist ein von Shakespeare bewunderungswürdig belauschter Motiv — deshalb, weil in der Einsamkeit und Langeweile, zu welche die Sclavere der Kaste Desdemona verurtheilt, Othello der einzige Mann ist, der sich ihr nähern darf. Fragen wir aber nach vornehmen geschlossenen Damen, wollen wir Figuren, wie man sie hie die Bühne braucht, so wenden wie uns nach Ferrara, Mantua, Urbino, zu alle jenen kleinen italienischen Hauptstädten, deren Chroniken Stendhal in Frankreich und Herr Reumont in Deutschland durchstöbert haben, denn von Vittoria Accoramboni und von den Herzoginnen von Paliano finden wir in Venedig keine Spur. Suchen wir dagegen Courtisanen, so bietet sich dem von solche Auswahl. An der Spitze der Liste prangt ein Stern, es ist Bianca Capello, um die sich die Novelle, der Roman und die Tragödie gestritten haben. Wenn die Patrizierinnen ihr Leben im Verborgenen zubringen, so hat Venedig zur Entschädigung dafür seine Halbwelt, überall sichtbar, überall lachend, unter dem freien Himmel fliegend! Wir treffen sie bei den Regatten, bei den Maskeraden, auf den Quais an der Adria, in den Mercerien mit glänzenden Gewändern, die Haare blond gefärbt und schimmernd von Perlen, in der Hand den Fächer. Diese Ariadnen von Tizian, diese Königinnen aus Saba des Veronese — wer könnte sie alle nennen? Da sehen wir die schöne Angela Zaffeta, um deren willen sich die jungen Signori umbringen, und die alte wie junge rauht, Franceschina, die göttliche Sängerin, oder auch jene anbetungswürdige Perina Riccia, für die man wegen ihrer aristokratischen Sitten schwärmt, denn das arme Kind leidet an der Lunge wie die Marguerite von Dumas Sohn oder die Mariette des Grafen von Musset. Ob es sich darum handle, den Triumph der Venus zu malen, oder die Himmelfahrt Christi darzustellen, Tizian, Giorgione, Veronese haben sie als Modelle, und die venetianische Schule verdankt ihnen jenen Stille idealer Weiterkraft und Farbe, die ihren Ruhm ausmachen. Selbst die Republik zeigt sich mild und nachsichtig gegen die schönen Sünderinnen, ihr zügelloser Luxus bleibt unbemerkt, ihrem Geiste, ihren Talenten zu Liebe sind sie geachtet, man bedient sich ihrer, mehr als eine derselben wird in die Staatsgeheimnisse eingeweiht. In Folge ihrer Mitwirkung soll die Künste — auf die Malerei vor Allem — in Folge dieses spirituellen Epikureismus näher sich die venetianische Courtisane des 16. Jahrhunderts den antiken Hetären, welche ebenfalls liebenswürdig, thätig sich unter den Mächtern herumtreibt und aus dem Zurücktreten der Frauen profitirt, um ihre Persönlichkeit in der Oeffentlichkeit zur Geltung zu bringen. Haben wir aber bemerkt, dass trotz all dem Glanze der Renaissance die Republik von St. Marcus keinen Dichter besitzt? Diese schwarzen Herren und diese schönen Damen, welche uns Giorgione mit der Laute in der Hand darstellt, haben nur den Jerusalem von Tasso zu recitiren, dessen Stanzen die Gondoliere des Canal grande absingen. Erst zwei Jahrhunderte später werden Venedigs Dichter geboren: Goldoni, Carlo Gozzi, die Goncourt-Dichter des Rococo-Venedig. Der Geist der grossen Stadt ist erloschen, der oberste Löwe hat seine Flügel eingezogen, jene illustre Aristokratie erliegt dem Marasmus senilis, an dem schliesslich jede Aristokratie zu Grunde geht; wir sehen sie nun hinfällig und grotesk, wir finden den erhabenen Senator des 16. Jahrhunderts am Spieltische zu gefälschten Karten musicirend, einem Casanova Platz machen für Mezzetin, Truffaldin, Pantalon, für alle diese Harlekine und Pulcinelle des Carnevals! Man darf nicht glauben, dass nicht noch die Commedia dell' arte ihre originelle Seite habe, es eignet sich aus Improvisation, sie eröffnet der Phantasie tausend und eine Perspective neuer orientalischen Märchen; ihrem Gespenste verdanken wir ein Meisterstück, Turandot, das Schiller übersetzt hat, und das der Autor des Oberon in Musik zu setzen unternahm, wie uns die chinesische Composition mit dem Titel Ouverture zu Turandot zeigt. George Sand schwärmte sich leidenschaftlich für das im Dialekte geschriebene venetianische Theater, das man in der trefflichen Uebertragung lesen muss, welche uns Herr Alphons Royer gegeben hat. Man kann Venedig nicht blos halb lieben, sagte Byron, nichts ist wahrer! Ich kenne Viele, welche, nachdem sie die Lagunenstadt gesehen und verlassen hatten, ernstlich an Heimweh nach ihr erkrankten. Mehrere wussten sich nicht anders zu helfen, als in Gedanken dahin zurück zu kehren. In diesem Sinne übersetzte Royer den Goldoni und Gozzi und fand in solchen Studien ein Mittel, mit jener Venezia la bella im Verkehre zu bleiben, mit deren Geschichte er sich in seiner Jugend vertraut gemacht hatte.

Wer kennt heute noch den Roman Venezia la bella? wo fände man einen Leser, der wissbegierig genug wäre, den Inhalt dieses in den Catakomben der Romantik vergrabenen Buches kennen zu lernen? Und doch stellt sich dort die Episode der Heirath der Catharina Cornaro dar, so dramatisch erzählt, dass die Autoren der Königin von Cypern nichts zu thun brauchten, als sie einfach lyrisch einzurichten. Es ist sicher, dass eine schöne Grundlage für die Bühne Stoff zu etwas mehr Bedeutenderem als zu einem Libretto dargeboten hätte. Schiller würde daraus eine Tragödie als würdiges Seitenstück zu seinem Fiesco gemacht haben. Er hätte uns in derselben das Treiben des grossen Rathes gezeigt, das weit über das Meer hinaus seine unverrückbaren Pläne verfolgt, und während Florenz mit seinen Staatsmännern seine Action in Italien localisirt und nicht über die Grenzen der Romagna hinausgreift, würde jenes die Mitte der bekannten Welt umspannt haben.

(Schluss folgt.)

Mattheson's Beschreibung der Orgelwerke seiner Zeit

(Fortsetzung.)

40.

Die Schloss-Orgel zu Grüningen (Gröningen)

bei 59 Stimmen.

Oberwerk.					
1. Principal	8		7. Cimbel	3fach	
2. Grosse Quintflöte	6		8. Nacht-Horn	4 Fuss	
3. Mixtura	6. 7	8fach	9. Hohlflöte	8	
4. Quinta	3 Fuss		10. Kleine Quintflöte	3	
5. Octava	4		11. Rohrflöte	8	
6. Quintadena	16		12. Gemshorn	8	

Brust.

4 Klein Gedact 4
9 Super-Octava 4
4 Cimbel 4fach
4 Mixtur 4fach
4 Regalthrenden Cimbel-Regal 4 Fuss
8 Gross Regal 8
4 Rancket 4

Ober-Positiv.

4 Principal 4
9 Quintadena 8
4 Spitzflöte 4
4 Octava 8
9 Siffel 4
4 Mixtur 4fach
4 Cimbel 4fach
4 Gemshorn 4 Fuss
9 Rohrflöte 4
44 Quinta 4½
44 Sordon 16
40 Trommete 8
40 Krumhorn 4
46 Sing-Regal 4

Pedal.

4 Principal 16
9 Gross Gemshorn 44
4 Klein Gemshorn 4
4 Gross Querflöte 4
4 Gedact 4
4 Schal-mei 4
7 Trommete 4
9 Posaune 16
8 Sordon 16
40 Gedact-Quinta 8
44 Klein Regal 4
18 Krumhorn 4
18 Rauslot 4
14 Cimbel 4fach
14 Bauerflöte 4 Fuss
49 Gedact-Quinta 4½
44 Sub-Bass 16
44 Super-Octava 4
44 Nachthorn 4
14 Nacht-Horn 4
14 Quintadena 16
12 Mixtur 8fach
23 Octave 4 Fuss
14 Quinta 4
25 Sohl-Quinta 4
00 Kleine Quintadena 8

Tremulant und Coppel

David Becke hat sie gebauet Ao. 4600.

Diese Orgel hat zwar Praetorius pag. 490 Organograph. auch schon beschrieben; allein, da ich in etzen Stellen einen Unterschied in den Stimmen befinde, und die schöne Orgel es wohl verdienet, habe derselben Disposition hier um so viel lieber Raum gönnen wollen, weil sie ehemals von mir selber bespielet worden ist.

46. (*Ms.*)

Die Orgel im Dom zu Halberstadt,

hat 44 klingende *Stimmen* und 40 Nebenzüge

Manual.

4 Principal 16 Fuss
2 Hohlflöte 16
4 Octava 8
4 Gedact 8
4 Quinta 6
4 Octava 4
4 Rohrflöte 4
4 Sesquialtera 2fach
9 Nasat 3
44 Octava 2
44 Flachflöte 2
44 Mixtur 8fach 4 Fuss
40 Fagott 16 Fuss
44 Trompet 8
45 Scharff 4fach

Ober-Clavier.

4 Principal 8
8 Quintadena 16
8 Gemshorn 8
4 Viola da Gamba 8
8 Gedact 4
8 Flûte douce 4
4 Octava 4
4 Super-Octava 2
9 Mixtur 4fach 4 Fuss
44 Cymbel 3fach
44 Nasat 3
40 Vox humana 8
44 Trompete 4

Diese beiden Claviere lassen sich koppeln.

Pedal.

4 Sub-Bass offen 16 Fuss
8 Principal 16
4 Quinta 16
4 Octava 8
5. Quinta 6
6. Gedact 4
7. Octava 4
4 Posaune 32
4 Sesquialtera 2fach
44 Trompete 8
44 Trompete 4
44 Posaune 16 Fuss
44 Flageolet 4
44 Mixtur 4fach
44 Cornet 4 Fuss
40 Choral-Flöte 4

Unter-Clavier.

4 Principal 8
4 Quintadena 8
4 Gedact 8
4 Spitzflöte 4
4 Traversiere 4
4 Querflöte 4
4 Sesquialtera 2fach
4 Octava 4 Fuss
4 Octava 4
44 Siffiet 4
44 Flageolet 4
44 Cymbel 3fach
44 Hautbois 8 Fuss

Im Cammer-Ton.

44 Principal 4 Fuss
44 Octava 4
44 Quintaten 16
44 Gedact 8
48 Spitzflöte 4
44 Flöte 4
44 Octava 2
44 Cymbel 4fach

4 Ventile
4 Tremulanten
4 Cymbel-Stern
4 Glockenspiel
eine Koppel
4 Haupt-Ventil

47. (*Ms.*)

Die Orgel zu Unserer Lieben Frauen in Halle,

hat 64 Stimmen.

Hauptwerk.

4 Principal 16
8 Quintadena 16
4 Gemshorn 8
4 Octava 8
4 Quinta 6
4 Rohrflöte 8
4 Octava 4
4 Quinta 3
4 Spitzflöte 4
14 Octava 2
44 Spitzflöte 2
44 Tertia 1⅗
44 Cymbel 4fach
44 Mixtur 6fach
18 Trompete 16 Fuss
46 Trompete 8

Oberwerk.

4 Principal 8
9 Bordun 16
4 Viola da Gamba 8
4 Quintadena 8
8 Gedact gelinde 8
8 Octava 4
7 Traverso 4
4 Quinta 3
8 Octava 2
44 Siffiet 1
44 Tertia 1⅗
49 Cymbel 4fach
44 Mixtur 4fach
44 Fagotto 16 Fuss
45 Vox humana 8

Brust.

4 Principal 4
9 Stark Gedact 8
4 Quintadena 8
4 Flûte dolce 4
4 Basel 4
4 Quinta 3
4 Nachthorn 4
4 Waldflöte 2
4 Octava 2
40 Tertia 1⅗
44 Spitzflöte 1
44 Cymbel 3fach
44 Mixtur 4fach
44 Fagotto 8 Fuss
49 Hautbois 4

Pedal.

8 Principal 16
9 Sub-Bass 32
4 Sub-Bass 16
4 Posaune 32
4 Posaune 16
4 Octava 8
4 Trompete 4
8 Gross Gedact 8
9 Octava 4
44 Schalmei 4
44 Quinta 3
48 Octava 2
40 Cornetto 2
44 Waldflöte 2
40 Waldflöte 1
40 Cymbel 2fach
44 Mixtur 6fach
44 Quinta 6 Fuss

Koppel zu allen Clavieren.
Koppel zum Transponiren.
Ein langsamer und ein geschwinder Tremulant.
4 Ventile
44 grosse Bälge

Kostet 8040 Rthlr. in Wernigerode anhängt Ao. 4748

(Folgt Hamburg.)

Kritische Briefe

an eine Dame

5

Ungarische Musik. Die Suite

— — ? — Sie glauben doch nicht etwa an national-ungarische Musik in dem Sinne, dass man von ihr sprechen könnte wie von deutscher, italienischer oder französischer Musik? Das wäre ein grosser Irrthum. Der Ungar hat seinen Tanz, seinen Marsch, sein Lied, das dürfte so ziemlich Alles sein. Manche wollen das nicht einmal als sein selbst erworbenes Eigenthum anerkennen, sondern meinen, dass es grösstentheils von den Zigeunern herrühre. Der dortige Zigeuner besitzt ein angebornes Talent für Musik und kommt gleich mit der Geige auf die Welt, wie man sagt. Die Vorträge der Zigeuner, bei denen das Improvisiren immer eine Rolle spielt, sind originell: bald träumerisch melancholisch, bald leidenschaftlich erregt bis zur Ekstase. Bekannt ist, dass sie sich zum Musiciren gern zusammenthun und herumziehen. Dass bei ihnen fast Alles auf Tradition beruht und sie Notenkenntniss nicht besitzen, ist durchaus nicht unglaubwürdig. Eben so wenig wird man bezweifeln dürfen, dass die Zigeunermusik wirklich einen bedeutenden Einfluss auf die sogenannte ungarische Musik ausgeübt hat, ja dass diese mehr oder weniger aus jener hervorgegangen ist, und wenn selbst Liszt, der geborene Ungar, das meint, so muss wohl etwas Wahres dran sein. Wie nun das, was man

ungarische Musik nennt, beschaffen ist, das wissen Sie. Der stolze Magyar liebt Säbel und Sporen, und diese hört man gar häufig auch in seiner Musik rasseln und klirren. Dass er aber auch galant sein kann und zarten Regungen nicht unzugänglich ist, zeigt die Musik ebenfalls. Dabei mag unentschieden bleiben, wo der Ungar aufhört und der Zigeuner anfängt oder umgekehrt. Unsere Componisten schlagen den ungarischen Ton gern einmal an. Franz Schubert thut es z. B. in seiner C dur-Symphonie. Von den neueren ist es besonders Robert Volkmann, bei dem wir derartige Anklänge finden. Joachim schrieb ein ungarisches Violinconcert und es liessen sich noch Andere nennen, die nach Ungarn hinüber blickten. Da kam in neuester Zeit Brahms mit seinen ungarischen Tänzen, die zum Theil von ihm selbst für Orchester gesetzt, zum Theil von Joachim für Geige und Clavier bearbeitet wurden. Diese originellen Tänze schlugen gewaltig ein und durch und gewannen eine ausserordentliche Verbreitung. Es war nun kein Halten mehr: eine ganze Reihe anderer Componisten fing an, ebenfalls in ungarischer Musik zu machen. Wenn dabei auch manches Vortreffliche zu Tage gefördert wurde, so so guten Geschick wie Brahms machte keiner von ihnen. So ist es gekommen, dass wir augenblicklich mit ungarischer Musik sehr reichlich versorgt sind. Es dürfte deshalb an der Zeit sein, unseren Componisten wenigstens denen zweiter und dritter Classe (denen erster muss man volle Freiheit lassen) ein Halt! zuzurufen, damit es uns mit dieser Musik nicht geht wie früher mit den Liedern ohne Worte, die auch kein Ende nehmen wollten.

In Bezug auf Production verhält es sich so mit der Suite ähnlich. Was Händel und Bach in ihr geleistet, ist bekannt. Nach ihnen ruhte sie lange Zeit, bis sie neuerdings wieder in Aufnahme kam. Meines Wissens war Franz Lachner der erste, oder doch einer der ersten, der sie wieder cultivirte. Seine ersten Suiten fanden bald den Weg in alle Concertsäle und fast überall eine gute Aufnahme. Man könnte ihn füglich den Suiten-Vater der neueren Zeit nennen. Er gab das Signal und es währte nicht lange, so schossen Suiten herum wie Pilze aus der Erde. Suiten für grosses und kleines Orchester, Suiten für Streichinstrumente allein, Suiten für Pianoforte zu zwei und zu vier Händen, für Geige und Clavier, für Geige und Violoncell, ungarische und russische Suiten und was weiss ich für Suiten sonst noch. Lachner wurde überflügelt und wenn auch nicht geradezu in Schatten gestellt, so doch ein wenig zurückgedrängt, denn gar Manches von dem, was seine Nachfolger producirten, wurde vielfach künstlerisch höher gestellt als die Suiten von ihm. Eins aber muss man ihm lassen und das ist die meisterhafte leichte Handhabung der Form. Als bedeutender Contrapunctist kennt er auch die Wirkung von jeder Note, die er schreibt, was man keineswegs immer von anderen begabten Componisten sagen kann, denn bei ihnen findet sich gar manche Note, die überflüssig ist, weil wirkungslos. Wenn wir Lachner den grossen schöpferischen Geistern auch nicht zuzählen können, so haben wir ihn doch als einen in hohem Grade begabten Componisten, als einen Meister anzuerkennen, der wahre Kunst stets hochgehalten und Zeitlebens für sie gewirkt hat. Von den Meistern der sogenannten guten alten Schule ist er der ersten einer und das Musikhandwerk wird seinen Namen in ehrenvoller Weise gedenken. Um wieder auf die Suite zurück zu kommen, so ist der Anklang, den sie bei unseren Componisten gefunden, erklärlich. Alles passt in sie hinein: Marsch, Tanz, Fuge, Variation, Lied, Präludium, Intermezzo etc. in alter und neuer Weise. Ein neu geschriebener Satz, weiss der Componist nirgend hin mit ihm, zu einem Suitensatze ist er immer tauglich. Er erhält einen seinem Charakter möglichst entsprechenden Namen, gelegentlich kommen andere Sätze hinzu und im Umsehen ist die Suite fertig. Ihre Existenz-Berechtigung hat sich die neuere Suite tapfer erkämpft, das kann man nicht anders sagen, es ist sehr Gelungenes in ihr geleistet, wenn auch häufig genug der die einzelnen Theile mit einander verbindende geistige Faden schwer oder nicht zu finden ist. Zuweilen sollte man allerdings auch meinen, sie gehöre zu den Spielsachen für grosse Leute, so kaleidoskopartig fällt sie aus. Ich lobe mir die Form der Sonate oder Symphonie und wenn auch nur aus dem einen Grunde, weil sie dem Tonsetzer Gelegenheit giebt, sich nach allen Seiten hin ganz und voll entfalten zu können. Die meist kleineren Sätze der Suite lassen ihn weniger zu solcher Entfaltung kommen und zersplittern die Kraft mehr. Deshalb glaube ich nicht, dass es gerathen ist, die Suite in Zukunft allzusehr zu cultiviren. Die älteren Componisten pflegten die Suite mit der Allemande zu eröffnen, dann kamen als die letzten Gefolge, als ihre Suite, Tänze anderen Charakters, wie Gavotte, Sarabande, Courante, Passepied, Passacaglia, Bourrée, Gigue, Menuett. Später bildete sich aus der Suite die Partita heraus, die sich von jener dadurch unterscheidet, dass sie nicht ausschliesslich Tänze, sondern auch Tonsätze anderen Inhalts brachte, als sich betiteln Präludium, Introduction, Toccata, Ouverture, Allegro (häufig fugirt), Arie (mit oder ohne Variationen) etc. Die heutige Suite ist eigentlich weiter nichts als eine solche Partita, nur im modernen Stil. Doch ich will keinen Vortrag über die Suite halten; das hat Nottebohm bereits gethan. Schade, dass ich Ihnen im Augenblick nicht nachweisen kann, wann und wo sein sehr lesenswerther Aufsatz über die Suite erschienen ist. Es ist schon geraume Zeit her, dass ich ihn gelesen habe. Wollen Sie aber Suiten und Partiten von Bach und Händel studiren, was ich Ihnen nur empfehlen kann, so verweise ich Sie auf mehrere vorhandene gute neuere Sammlungen der Claviercompositionen von J. S. Bach und auf den zweiten Band der Gesammtausgabe von Händel.

Nun will ich Ihnen schliesslich noch sagen, welche Sachen mir die Anregung zu vorstehenden Bemerkungen gaben und mich damit Ihre Fragen beantworten liessen, nämlich: Ungarisches Tonstück für das Pianoforte Op. 15 (Pr. 1 M.) und Suite für Violine und Pianoforte Op. 16ª (Pr. 4 M.) — als Op. 16ᵇ für Pianoforte allein erschienen, Pr. 2 M. 25 Pf. — beide Stücke componirt von Ludwig Grünberger und herausgegeben bei Breitkopf und Härtel in Leipzig. Das erste Stück vermag, was Inhalt, Form und Claviersatz betrifft, nicht sonderlich zu interessiren; die Suite zeichnet sich durch bedeutende Erfindung allerdings auch nicht aus, ist aber fliessend geschrieben und kann den Spielern, den Clavierspieler eingeschlossen, momentan wohl Vergnügen bereiten. Ihre Sätze sind: Allegro, Menuett, Gavotte, Courante.

Fragen Sie nur ruhig weiter, so gut ich kann will ich antworten. Ein Schelm giebt mehr, als er hat. Mit Gruss der Ihrige.
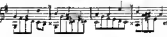
Anzeigen und Beurtheilungen.

Nova Varia.

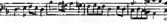
(Fortsetzung.)

Chr. Brenker, Op. 1. 15 Tonstücke für die Orgel — beim kirchlichen Gottesdienst. Breitkopf und Härtel. 15 S. Folio. M. 2 50. — ist wie ähnliche aus den letzten Jahrzehnten von Flügel, Friedmann u. A. nicht zu verachten, wenn wir auch den eigentlich kirchlichen Ton, der nicht blos historisch schulgerecht, sondern auch künstlerisch etwas werth sei, bei den wenigsten unserer Zeitgenossen wahrnehmen. Wie man vom rechten Poeten sagt, er sucht nicht, er findet, hat gefunden und ist innerlich gedrängt, er muss! also gilt von allen Künstlern an jeder Stelle. Legen wir diesen höchsten Maassstab nicht an, so mögen wir zwar bei weltlichen Vergnügungen beschei-

Emer sich im heiligen Bezirk aber desto strenger urtheilen und wenigstens das unverkennbar schwache oder Nichtige zurückweisen, vor allem ihm mittelmäßige Virtuosität hier geben wir selbst den geringeren Lagen .... den Vorzug. Brucker's Composition erweist sich aus als eine mittlere; er strebt nach verständlich melodischem Gange in reinem Satz, ist aber nicht begabt mit mannigfacher melodischer Erfindung, daher eine bald erkennbare Monotonie überwaltet, wie sie meistens sichtbar in den freien Präludien, während einige Vorspiele zu bestimmten Kirchenmelodien bessern Eindruck machen. Das Pedal singt zu wenig Bachische Stimme, indem es bald übermäßig und mitredet, bald in zerbrochenen Bolien ... dynamisch fühlend eintritt. Auffallend ist eine Neigung zu ungewöhnlich rhythmisirten Synkopen, z. B. 4 1, 8—4 4 d, 2 6 1 3  Die dem Verfasser besondere Lieb scheint unnöthig fast unbegreiflich die gebräuchliche Stimmführung 2 4—1—3

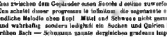


Die Postludien 12 43 45 sind ansprechender, obwohl nicht reicher an Erfindung, unangenehm die plumpe Pedalität in Octavengängen Nr. 45 & 43. Das letzte Stück [Nr 12 & 44] ist das lebhafteste und beste; das einleitende *Largo* etwas capriciös lebhaft, aber nicht unangenehm. Die nachfolgende Fuge behandelt ein nicht ungünstiges Thema

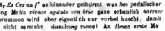


regelrecht und verständlich, auffallend erscheinen jedoch einige hartklingende Sprünge, Quarten oder Sexten im Gegenthema, ferner mehrere überflüssige Pedaldoppelungen, endlich der Schluss, den man in Dur erwarten müsste. Die rhythmische Anordnung (erste Durchführung, modulatorischer Mittelsatz, Schlusssatz) ist wohl fasslich, aber nicht von der maximen Sicherheit einer Meisterfuge, wo man Grundmauer, Wände, Ornamente, Perspectiven deutlich unterscheidet.

Felix Draeseke Op. 4. Deux Valses de Concert pour Piano. Dresden, Hoffarth. 9 und 11 S. Folio à M 1.25. Derselbe Name ist in diesen Blättern 1874 Sp 223 schon mit Op 11 angeknüpft als hübscher feiner Salonmensch, hat also seinen Lohn dafür. Ob unsre Salonmacher verstehn und gerngkundig oder unwissend? Um wirklich verstehen, oder ob sie thun zwischen dem Geplauder einen Sonate d'estime zuwerfen? Uns scheint dieser progressus in infinitum, die sogenannte unendliche Melodie ohne Kopf, Mittel und Schweife nicht gesund und wahrhaftig, sondern lediglich ein Suchen und Quirlen im trüben Bach — Schumann nannte dergleichen gradezu Impotenz, Unfähigkeit lebenswerthe selbstverständliche Melodien zu erzeugen. Wenn von A bis Z in Dissonanzketten laborirt wird, die nach Lösung seufzen: ist das etwa Schopenhauer's Erquickung des jämmerlich nichtswürdigen Lebens, ist's monumental genug, um fruchtbar zu sein? Der Eingang lautet



eine B_7 Es Ces zu f' aufeinander gethürmt, was bei pedalischer Bindung Molto vivace agitato von ihm ganz erbaulich *sorrere* und brummen wird, aber eigentlich nur vorbei huscht, damit man's nicht merke, dauerlang tönend. An dieser ersten Melone wird die melodische Figur gehängt



welche sich nebst eingeflickten chromatischen Leitern der Mittelstimmen all Fal marien hindurch als Grundthema durchgeht. Eben solch einfaches Thema könnte, wie Beethoven bewusst, freilich wirken, wenn es nicht vermarktert wäre durch die kobolddischen Wendungen der Mittelsätze. Die beiden » folgen den schmackhaften Tritonus, der seltsam genug an *modus dorius* und *lydius* erinnert, aber dem Aspiranten der Zukunft nicht weh thut. — Ein anderes Stück, genannt »Valse Impromptu« zeigt mehr melodische Anlage, nicht in Grenzen entwickelten Chopin'schen Anfang, aber in den seltsam eleganten Wendungen 5 4 und später 3 4 Z 4 T 4 scheint verdruckt, soll nicht die zweite Sammlung der letzten statt h?

Gelegentlich der Titulatur solcher Salon-Stückes möchte man wohl in Erinnerung bringen, dass die meisten Tanznamen nicht mehr ernst gemeint sind. Nun kann man den Vätern freilich überlassen, ihre Kinder nach Belieben zu benennen, müssen nicht die armen Künstler oft in Verlegenheit, wenn sie statt gewohnter Kategorien allerlei Komödienzettel und Programmen zu lesen kriegen, wo »Frühlingsabend, Etude, Notturno, Phantasie, Charakterstück, Meeresstille, Lyrisches Stimmungsbild« durch einander schwirren — warum nicht auch »Schablone, Kinderklatsch, Kieselake«? Der mühselig erwischte Witz bedeutet ja nur die Ieone, zur Aufsehenerregen! — Die Tanznamen Walzer, Menuet, Française, Polonaise, Mazurka haben oder hatten bisher noch ziemlich sichere Gestalt in der Rhythmik wie sonst Sarabande, Gigue, Allemande; seit Weber's Vorgang sind die Polonaisen nicht mehr Tanzlieder, sondern Paradestücke für die Leute von Salonik, *crême der société* (*crasse* Abschaum?). Aus solchem Namenspiel wie Ballade, Maugfückchen u. s. w. folgt eine Gleichgültigkeit der Formgebung, die wohl dem Salon, aber nicht dem Künstler geziemt ist; freilich ist auch die Geselligkeit ferner aus Salonik nicht mehr so zu behängen heiter, wie einst Neossomal in Zukünen am Hofe die unter höchlich phantasirten Walzer mit Freuden hörten und sogar (!) danach tanzten, gleichwie nach Strauss' unsterblichem »Wien ist nur a Kaiserstadt« und Anhalchem. Wer uns Bommel und Strauss zu gering hält für seine Thesenakademie, der gebe Bemerus als die beiden. Von Chopin's Mazurken sind einige der schlimmsten allerdings tanzfähig, aber es darf sie kein taktloser Virtuos aufspielen.

Alfred Brugert Op. 84. »Maiglöckchen-Mazurka« Stralsund, Topp. 7 S. Fol. M 1.25 — verständlich als Fingerübung, sonst unschädlich; die Glöckchen befinden sich nur auf dem Titelblatt. Unter dieser Art Spielwerk noch eins der erträglichsten, doch freilich nicht neu.

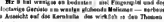
Albau Förster hat an Adolf Jensen gewidmet: Sechs Charakterstücke für Pianoforte Op. 22 (à M 4.25 und M 1.50, zusammen M 6.25. Leipzig, Siegel), welche mit Programm-Titel ausgeschmückt fast eine zusammenschlagende Idylle bedeuten möge — wers glauben will! Sein Op. 24 Uebungsstücke zum Vorspielen sind uns einem andern Erlöher schon wegen der »lächelnden Ueberschriften«, die als Deckmantel der musikalischen Dürftigkeit Mode geworden« (d. Bl. 1876 Sp 767) hart mitgenommen; das heut vorliegende scheint uns noch bedeutende Stufe höher zu stehen, wenn auch die unsäglichen Epi-

gramme uns widerwärtig scheinen wie die Motive des Rabbi Wagner, die das Musikal. Wochenblatt wöchentlich pflichtgemäss registrirt. Rattenkönig, Fabrikantmotiv, Heldenliebemotiv u. s. w.

Nr. 1: Reiselust mag an Seb. Bach's Reise-Suite erinnern, wo sich der Alte ganz Berge einmal gemüthlich ergeht. dass dieses Bach schmaur ein Späschen serviert (ein leicht entrückt?) ist, erhellt schon aus der gänzlichen Abwesenheit thätlicher Exercitien in seinen übrigen Werken. Zu loben ist dass hier bei Förster doch ein zusammenhängender Tonsatz ohne specifische Malerei eine Art Phantasie gegeben wird, die sich in zwei oder drei Melodieh heiter und verständlich bewegt, auch in der rhythmischen Gliederung der Theile Ruhepunkte Absätze. Nicht angenehm sind die aufdringlichen dicken Sexten-Accorde trillert gehämmert, dergleichen die späteren Stärke ebenfalls haben nach Belieben vier- sechs-, acht- und zehnstimmig! etwa zum Gegenschein der anderen Melodien, die (wie in Beethoven's schönsten Claviersätzen) zweistimmig gehalten sind? [Die Figur S. 2. 3. 4 im vierten Viertel des Basses ist nicht schön gewählt, da sie den Tongang des Oberstimme sehe hemmt ein erholt.]

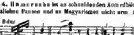
Nr. 2: Ungarisch im interessant, recht hübsch anzuhören, wenn man auch weder politisch noch künstlerisch Ungar ist und Liszt nicht mag, so ist dieses Stück besser als der Meister. Nicht sammelnd ist die wenigreifige Marsch-Rosa-Pollaroi auch die übereiche Modulation stört das Verständniss zuweilen, das chromatische Wimmern S. 4 und 5 scheint ordentlich verschämt, da es praetenzmos verbraucht, und bei alle dem macht es guten Eindruck, weil die Hauptmelodien einander rhythmisch gegensätzlich abliegen, auch ein wenig klarer d. h. verständlicher und als sonst das ungarische Sporengeklirr zu erreichen pflegt, sehr lieblich wirkt mitten in dem Getümmel die »melodische« Melodie Andante tempo S. 4 und 5. Die vom Schubertsch folgt gleich darauf S. 5. 3 ein viertaktiger Marsch mit stampfigen pentatonischen Noten.

Nr. 3 hat weniger zu bedeuten, viel Fingerspiel und doppeloctavige Gerüste um wenige glühende Melismen — verboten die Aussicht auf den Kernhalle, den wirklich in den Themen



enthalten ist, warum nicht die freundliche Stimme zu heile Sonnenlicht stellen? es war Anlage zu einem hübschen Lied ohne Worte, vielleicht steckt hier das »launische Plätschern«, das der Titel besagt? — Die sogenannten Septolen S. 4 sind doppelte Triolen d. h. mit zwei Accenten, nicht mit dreien — eine Verwirrung der Schrift, die leider nicht ungewöhnlich ist.

Nr. 4. Hummerabe ist an schneidenden Accordbildungen, schnippischen Passen und an Magyarismen nicht arm. 2. B



doch bei so schlanker Figur und rascher Lösung lässt man sichs gefallen. Im Uebrigen ist dies Stück geistreich durchgeführt das Anfangsmotivchen



windet sich gemüthlich durch das Gitterwerk alles gedenkbaren Brillanz von Accordbrücken und Marsky-Bässen wie eine Eidechse hindurch, auch die Beethoven'sche Zweistimmigkeit ist einigemal hier wie in der vorigen zur Erholung eingeflochten. Heiteres Humor oder ernst, es wird wie das Ungarische Beifall gewinnen, nicht blos bei Futeriborn.

Nr. 5 Letztes Wiedersehen — ist kläglich, man merkt dass den Verliebten der Athem ausgeht ... doch nicht zum Ihheen? — Dagegen das allerletzte Nr. 6 (ohne den Titel »Nachtritt« verständlicher!) eine ganz frisch und fast blitzsprühende Gigue zum Ausgang spielt. Einige rhythmische Reihen sind unserm Gefühl nach irrational, erregen die Meinung eines Zuviel oder Zuwenig, z. B. hier in Nr. 6 S. 2 Z. 1—2, wo die Taktzahl 13 einiges Stolpern des Nachtreitens verursacht. S. 7 Z. 3 am Schluss erwartet man Repetition der Figur (e g f A) vor dem Ruhepunkte S. 2. 4.

A. Berlon Op. 18. Einzugsmarsch (Dresden, Brauer, S. 5. 70 Pf.) ist eben so flau und abgebraucht, wie sein früher erschienenes Op. 13. S. d. 31. 1874 Sp. 37.

(Fortsetzung folgt.)

Hierzu eine Beilage: Volksausgabe Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 12. December 1877. **Nr. 50.** XII. Jahrgang.

Ueber F. Halévy und seine Opern
aus Anlass der Wiederaufführung der »Catharina Cornaro« in Paris.

(Nach dem Französischen des De la Ronsevale.)

(Schluss.)

Selbstverständlich durfte die Oper jene Elemente keinen setzen, wenn das historische Drama und den Fonds ihres Schwerpunkt gefunden haben würden, wir haben es daher nur mit einer Erzählung zu thun, welche eine liebliche Fo[illegible] von Troubadourlieder und ein prachtvoller decorativer Apparat ausschmückt; durch den edlen Ritter Gérard wird hierbei [illegible] die Erinnerung an Johann von Paris und an die Oriflamme wachgerufen. Gérard ist ein französischer Paladin, »des Gesetzen des Ritterthums ergeben, der die Welt durchzieht »nach Ehre strebend«. Das Gemälde lenkt seine [illegible] Schritte zur Scene der Adria, und die »Dame seines Herzens« erscheint ihm mit den Zügen einer Blume der Unschuld, die fern allen Liebesblicken im Verborgenen und in der Stille erblühte und welche die Republik von Cattaro dem Prinzen Jacob von Lusignan zu geben gedacht, den sie sofort zu einem ihr ergebenen Könige von Cypern zu machen unternimmt. Nachdem einmal dieser Conflict kund geworden ist, hat das Stück [illegible] kein Geheimniss mehr, man kann Alles leicht errathen; das Fräulein will sich mit dem sie anbetenden französischen Ritter vereinen; schon schreiten die jungen Verlobten zum Altare, als plötzlich der grosse Rath dazwischen tritt und uns trennt. Zwei Worte, von dem Senator Mocenigo dem Oheim Andrea in das Ohr geflüstert, und mit der Hochzeit ist's vorbei! »Alles ist abgebrochen, Gérard entfernt euch!« ruft der edle Andrea. Catharina Cornaro wird Königin von Cypern, und Gérard, nachdem er vergeblich den Versuch gemacht hat, den sonstigen Lusignan, der kurz vorher ihn den Dolchen einiger Mörder entrissen, seinem »gerechten Zorne« zu opfern, beginnt wieder seine romantische Wallfahrt und schliesst damit, [illegible] zu gehen, was ihn aber nicht abhält, im Momente der Entwicklung wieder zu erscheinen, um dem Könige zu eröffnen, dass man ihm umgeben [illegible] eine alte [illegible] reicht, welche besser durch ein einfaches Fläschchen hermetisch [illegible] worden wäre! — Ungeachtet der schwachen Zeichnung und holperichen Versification erblicken wir eine Handlung, die sich nach den Bühnengesetzen aufbaut, verknüpft und löst; wir haben ein Stück vor uns und keines von jenen unförmlichen Oratorien, die man keiner Kunstgattung einreihen kann und die keinen andern Anspruch zur Schau tragen als den der Leinwand gegenüber der [illegible] Stickerei. Jünger mochte

[Spalte 2]

italischen Parnassbesucher. Der Verfasser des Gedichts der Königin von Cypern war an der Oper der tüchtigste Zögling Scribe's; er wusste, welche Sujets sich für die Musik eigneten, wer die Acte und Stücke einzutheilen, die Strophen zu bilden waren; die er allerdings — wir geben es zu — in armseligen Versen schrieb, wobei aber doch Mannigfaltigkeit im Rhythmus angebracht war, um die Phantasie des Componisten anzuregen. Halévy und er, nachdem sie sich zur guten Stunde associirt hatten, blieben bis ans Ende vereinigt, abgesehen von Dirie, des Musketiere der Königin und so vieler anderen kleineren Meisterstücken, welche sie gemeinsam für die komische Oper schufen, wie viele Werke lassen sich nicht sonst noch aufführen, welche von ihnen für unsere erste Bühne geschrieben wurden: der ewige Jude, die Zauberin, die Königin von Cypern und schliesslich Noah, von dem wir zuletzt gesprochen haben. St. Georges war für Halévy das, was Scribe für Auber war. Hätte auch jeder für sich sein Glück versuchen wollen, so hätten nicht lange getrennt leben können: ihre übrigens sehr fruchtbringende Mitarbeiterschaft beruhte weniger auf Speculation, als auf Uebereinstimmung der Gefühle; es waren zwei tüchtige Leute von seltenen Gemüths- und Herzenseigenschaften, welche dieselbe Arbeit täglich zusammenführte und die sich ausser dem gemeinschaftlichen Werke sich schätzten und mit einer Zärtlichkeit liebten, von der ihre Bekannten gerührt wurden. Man kennt die Aengstlichkeit gewisser Autoren und ihre [illegible] Unruhe an den Abenden einer ersten Aufführung. Auch Auber, den doch so lange Erfahrung und so viele sich anhäufende Erfolge davor hätten schützen sollen, entging dieser fieberhaften Einwirkung nicht, und ich sehe ihn noch am Abende der ersten Aufführung des Maçon Spada glänzen während des Finale des zweiten Actes Herz und erbleichen. In glücklicher Weise einer der sich hinter ihm in der Coulisse befand, ihm die Hand auf die Schulter legte und ins Ohr flüsterte: »Aber seien sie doch ruhig, lieber Meister, es ist ja das Piccolo!« — Er glaubte eine Pfeife gehört zu haben, aber bei diesen Worten klärte sich sein Gesicht auf, und fortwährend an den Fingern kauend, wie es in kritischen Momenten seine Gewohnheit war, rief er: »Das Piccolo, sind sie dessen sicher? ich erinnere mich nicht, hier das Piccolo geschrieben zu haben!« — Halévy, eine mehr düsterer angelegte Natur, war bei weitem nicht so leicht wieder aufzurichten, und wenn ihm eine Niederlage passirte, war es des guten St. Georges Aufgabe, ihm in der doppelten Eigenschaft als Mitarbeiter und als Freund beizuspringen. Von diesem Gesichtspunkte aus erklärt sich die Anwesenheit von St. Georges' Dame im Foyer der Oper. Das Foyer unserer Bühne ist u. a.

Palast Salomis welche die Bildnisse der Meister und zugleich jene der Freunde und Clienten des Hauses enthält. St Georges war vorzugsweise einer der Statuen sein ganzes Leben lang befasste er sich mit den Angelegenheiten der Oper als Librettist ständiges Mitglied der Jury des Conservatoriums wiederholt Präsident der Gesellschaft der dramatischen Autoren weist ihm seine Persönlichkeit vielleicht mehr noch als sein Talent einen distinguirten Platz unter seinen Zeitgenossen an und gerade diese active und sympathische Persönlichkeit ist es welcher die Büste im Opernhause gewidmet ist.

Doch genug von dem Gedichte und vom Dichter treten wir der Partitur etwas näher so ist gewissenhaft gehaben, zuweilen sehr schön, öfters etwas schwerfällig gearbeitet Halévy liebt den Pomp er malt in der Musik mit grossen Zügen à la Prima erinnern wir uns der Aufzüge im ersten und dritten Acte der Jüdin der Processionen in Guido und Ginevra, der Ausschiffung der Königin von Cypern in Nicosia. Gleich der schönen Kriegerin des Mohren von Venedig setzt die Braut des Königs von Lusignan unter dem Delirium der Fanfaren und dem Geläute aller Glocken den Fuss ans Land »Alle Organe des Staates sind geweiht« schreien vor der Königin um ihr zu huldigen. So drückt sich das Libretto in einer Sprache aus deren Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig lässt alle Organe des Staates geweiht! Man muss sich unter dem Zuschauern selbst im Louvre am Tage der Eröffnung der Kammern zu befinden wie muss man sich den Cassenhof vorstellen das Institut des Handelstribunal der Insel Cypern im 15 Jahrhunderte vorstellen? Halévy liess sich durch diesen Anachronismus durchaus nicht beirren, und seine unerschütterlich überzeugte, fest auf diesem Posten beharrende Musik malt nach Herzenslust das decorative Ensemble aus. Wenden wir uns aber nicht zu sehr dieser Seite zu, es finden sich Schönheiten anderer Gattung, das Pathetische nimmt einen bedeutenden Platz ein, namentlich in der Arie der Catharina im zweiten Acte. Auch das Cantabile des berühmten Duetts der beiden Männer im zweiten Acte möchte ich anführen aber dieses Stück findet kein Ende nachdem der Bariton mit seinem Satze fertig ist fängt der Tenor damit an, und diese ewige Paraphrase desselben Motivs wird uns zuletzt langweilig. Dann noch das Ungereimte einer an das Lächerliche streifenden Situation und ausserdem was die chromatische Emphase der gleichförmigen Bewegung an gewissen unter der fortlaufenden saudaren Pendelns. Halévy hat einen Drang nach Symmetrie, er ist ein Phrasenbildner, er strebt nach Perioden, welche sich abrunden und keine Lockerung erscheint ihm der ihm gebotenen sehr aus den Nothwendigkeit des Gleichgewichts welches zur Monotonie und Schwerfälligkeit des Stils führt. Umsonst macht in dem Couplets welche Mocenigo am Anfange des dritten Acts singt, der Dichter dem Musiker so vortheilhaft und bietet demselben aus ihn zu einer Abwechslung zu veranlassen Strophen, welche wenigstens das Verdienst haben, ungewöhnlich construirt zu sein.

»Alles auf der Erde
Ist Spiel
Um der wahren Weise
Verschuldet
Doch dem Thoren lenkt er
Gar sehr
Und niemals beklagt er
Sein Loos.«

Diese Verse sind gewiss misstönend, doch hatten sie das Verdienst, der Musik eine originelle Grundlage zu bieten. Und was thut nun in diesem Falle Halévy? Statt die Gelegenheit bei den Haaren zu ergreifen, und sich des ungezwungenen eleganten Rhythmus zu bemächtigen, entstellt er ihn, indem er den zweiten Vers verdoppelnd singt

»Alles auf der Erde
Ist Spiel ist Spiel etc

wodurch aus einem Dinge ein Ganzes aus solcher mal zur Posse gemacht und mit einem Schlage der Schwungkraft der musikalischen Strophe geändert wird.

Indessen hat die Königin von Cypern ungeachtet der Schwerfälligkeit des Stils die wir an ihr tadeln viel Verdienstliches die Recitative sind meisterhaft gearbeitet, diejenige welches dem grossen Männerduett zur Einleitung dient ist voll tragischen Schwunges. Die Charaktere sind ausdrucksvoll und haltungsvoll die Gestalten der Catharina, des Mocenigo und des Lusignan erheben sich kräftig auf dem pittoresken Hintergrunde des Gemäldes. Handlung, Handlung, bedeutender symphonischer und chorischer Apparat und melodischer Einsatz in der Fülle, wie wenige Partituren zweiten Ranges giebt es an denen man diese Vorzüge rühmen könnte? Denn unter allen Umständen kann die Königin von Cypern nicht auf den ersten Rang Anspruch machen, ja selbst die Jüdin erhält aber dieser zweite Rang gehörte einer grossen und illustren Periode an, in der Wilhelm Tell und die Hugenotten den ersten behaupteten und durch einfach bemerkenswerthe Werke man noch heute noch als Instrumente temporär ...

Von diesem Gesichtspunkte aus wird jedermann dem Director der Oper Dank wissen dass er das schöne Werk von Halévy in seine Repertoire-Restauration aufgenommen hat welche seinem Regimente zur Ehre gereicht die aber nach unserer Ansicht unvollendet und unvollständig bleiben wird so lange demselben nicht auch kleinere Meisterwerke wie Graf Ory der Liebestrank von Auber u. s. w. einverleibt sein werden. Man spricht davon Herrn Capoul zu engagiren. Graf Ory wäre ganz gewiss sein Rolle, die ihm trefflich anstehen würde. Unglücklicherweise will Herr Capoul wenn man den Gerüchten Glauben schenken darf in der Oper nur eintreten, um die Tenor-Partie in Francesca da Rimini zu schaffen denn unsere Sänger sind bei der unglücklichen Prätention angelangt, vor dem Publikum nur mehr als Phänomene erscheinen zu wollen. Ihnen anzubieten in ein bestimmtes Repertoire einzutreten, den Arnold, Raoul, den Grafen Ory zu singen — für was hält man sie? Das mag für einen Nourrit oder Duprez gut genug sein, sie aber lassen sich nur dazu herbei Schöpfungen zu geben, und überdies müssen diese Schöpfungen ihrer physischen Eigenheit schmeicheln. Herrn Capoul's Idealgang ist der nachdem er am Théâtre-Lyrique speciell zur Schöpfung des Paul engagirt worden ist gerade er nun an der Oper sich engagiren zu lassen um dort den Paolo zu schaffen. Mag ihm dies freistehen, aber auch dem Director mag es freistehen so lächerliche Einbildungen zu behandeln wie sie es verdienen und auf seiner Bühne nur Leute zuzulassen, welche das Repertoire aufrecht zu erhalten im Stande sind, in Betracht dass in einem solchen Falle »nicht wollen« häufig gleichbedeutend ist mit »nicht können«.

Die Aufführung der Königin von Cypern lässt zu wünschen übrig und diejenigen, welche des Glanzes der früheren Tage gedenken, müssen gleichwohl ihre Erinnerungen etwas zurückdrängen lassen. Um 1841 gab Mme Stoltz die Catharina Duprez den Ritter Gérard und Baroilhet den König Lusignan. Wir hätten keine Lust die Gegenwart zu Gunsten der Vergangenheit zu unterdrücken allein in der That entspricht diesmal Mlle Bloch nicht der Situation. Man kann unmöglich mit was gar Nachdruck an eine Rolle herantreten man fühlt fortwährend dass die Sängerin über den Charakter der Person lebhaft nicht nachgedacht hat oder dass wenn sie denselben vielleicht auch begriff, ihre Indolenz jeder dramatischen Manifestation hinderlich ist. Als Sängerin zeigt sie dieselbe Mangelhaftigkeit eine träge gepresste Stimme in der niemals die

Seele albert und die sich darauf beschränkt nur dem Publikum die eingelernte Lection abzusingen. Was wird unter Mlle. Bloch's Händen aus dem schönen Cantabile im zweiten Acte? welchen Ausdruck giebt sie dem verzweiflungsvollen Tempo, das der träumerischen Stimmung der ersten Takte folgt? Rosalie Stoltz war allerdings keine Sängerin, aber sie hatte Metall in ihrer Stimme und den Teufel im Leibe. Eine ungarische, von Zoffi [illegible] abhängige Sängerin beherrschte nur bloss zwei Rollen. Die Leonore in der Favoritin und die Königin von Cypern waren die Incarnationen dieser Rabenhaften und romantischen Persönlichkeit, welche wie ein Irrstern, nachdem sie Europa und Amerika in Brand gesteckt hatte, ihr letztes Feuer auf Rom schleuderte. »Sie wissen, dass ich jetzt Herzogin bin«, sagte sie zu einem ihrer alten Freunde, dem sie von ihren neuen Schicksalen erzählte. »Herzogin?« sagte dieser, »sie sind mehr als das, Madame, sie sind die Königin von Cypern.«

Mlle. Bloch wird übrigens in kurzem dieser Mühe überhoben sein. Dank der Zukunft des Fräulein Gebhard, welche mit dem ersten Opernpreise im Conservatorium gekrönt bei dem Concurse den Rondo aus der Königin von Cypern und jenes aus der Favoritin mit einem klangvollen und vielversprechenden Mezzo Soprano gesungen hat. Und indem wir eben von dem Concurse im Conservatorium sprechen, constatiren wir dessen besonderen Glanz in diesem Jahre. Ausserordentlicher und fast ungewöhnlicher Weise leuchten die Stimmen in diesem Jahre nicht durch ihre Abwesenheit. Es gab deren von allen Gattungen und die schönsten, sogar zwei Tenore haben sich am Horizonte gezeigt, der eine sympathisch und schon in der Gesangs[illegible], wenn auch nicht in der Darstellungskunst ausgebildet, Herr Talazac, den wir im letzten Winter in verschiedenen populären Concerten gehört haben; der andere Herr Sellier, eine hinreissende Stimme, deren blumiger Klang hinreisst und deren kräftige Beschaffenheit uns in Bezug auf die Höhe, zu der er sich aufschwingen kann, völlig beruhigt. Er bringt einmal ruhig in der Arie von Wilhelm Tell das hohe C voll ohne die geringste Anstrengung zum Vorschein; es ist dasselbe berühmte C der Bruststimme des grossen Duprez, das von einer ganzen Generation als ein Wunder angestaunt wurde, und das der junge Mann mit dem reinsten Schmelze der Stimme, als ob er gar nicht daran dächte, von hören lässt. Duprez dagegen dachte recht wohl daran; die Natur hat eben ihre Wunder und es genügt oft jung und begabt zu sein, um mit dem ersten Schlage die renommirtesten Effecte hervor zu bringen. Allein man darf nicht vergessen, dass, wenn die Natur gewisse Vorzüge verleiht, es dagegen andere giebt, welche nur das Studium verschaffen kann, und darauf hat nun Herr Sellier bedacht zu sein. Die Oper setzt grosse Hoffnungen auf diesen jungen Mann und überwacht seit 18 Monaten seine Fortschritte; es handelt sich jetzt darum, seine Erziehung zu vollenden und nicht durch verfrühtes Auftreten zu verderben. Alles in Allem genommen, könnte Herr Sellier schon jetzt im Wilhelm Tell die Bühne betreten und als Arnold singend allein durch den Zauber seiner blendenden Stimme reussiren, besser wird es aber sein, wenn er seine Schule fortsetzt und im Gesange wie in der Declamation sich weiter vervollkommnet. Das Conservatorium besitzt für diese letztere Gattung von Studien einen Mann, den neunzigjährigen Erfolge an der Oper zu einer Autorität gemacht haben; wir meinen Herrn Obin, der als Philipp II im Don Carlos von Verdi berühmt geworden ist. Und doch wie können Zöglinge, die Tag für Tag Gelegenheit haben, durch den Unterricht eines solchen Meisters sich zu bilden, so sehr in der Kunst des Agirens und der Haltung auf der Bühne zurück bleiben? Man versteht sich ganz dazu, die Stürme der [illegible] Exercitien zu unterwerfen; allein wenn man nach einigen Jahren auf diesem Gebiete zu mehr oder weniger befriedigenden Resultaten gelangt ist, so glaubt man Alles gethan und weiter nichts nöthig zu haben, als vor das Publikum zu treten und Rollen zu übernehmen, deren Geist und Verstand ihm einem fehlt. »Erklären sie mir mit zwei Worten«, sagte uns eines Abends hinter der Coulisse eine Donna Anna der Oper in dem Augenblicke der Scene der Erkennung: »was denn eigentlich dieser Don Juan mit mir vor hat, dass ich mit solcher Hartnäckigkeit hinter ihm her bin?« Und dabei herrschte man, dass die fragende Person keineswegs dumm war und als Sängerin sich geltend zu machen wusste. Was ihr fehlte, war ein gewisser Grad von literarischer Bildung, jenes Minimum von Wissen, das lernen[illegible] überall unentbehrlich ist, selbst bei der Oper. Was hülfe es, am Conservatorium einen Lehrstuhl für die Musikgeschichte zu haben, wo dann nur hin und wieder einige wenige Liebhaber archäologischer Curiositäten sich einstellen? Wofür die Aesthetik, noch die kunstgeschichtlichen Ansichten sind es, was die Zöglinge nothwendig brauchen, und wenn ein solcher Professor an der Anstalt, wie etwa Herr Obin, ihnen nach der Reihe die verschiedenen Charaktere der von ihnen darzustellenden Rollen erklären würde, so wäre dies viel mehr am Platze.

Durch ein eigenthümliches Zusammentreffen waren die beiden Werke, welche der Rosalie Stoltz Glück brachten, auch Barroilhet's Triumphe. Sowohl in der Rolle des Lusignan wie in der des König Alphons in der Favoritin war er von Gleichem nicht zu finden. Ein geborener Sänger und Darsteller besass er auch dieselbe köstliche Naturgabe wie der Schauspieler Bonnaire Vibrallon. Sein ganzes Wesen war im Spiele, seine wenn auch etwas steife Gestaltung empor zu dem Publikum und seine mit Erz beschlagene Stimme fand nervöse Effecte von unwiderstehlicher Gewalt. Welche stolze Ironie wusste er in jener Romanze der Favoritin zum Ausdrucke zu bringen, in der Herr Faure ein etwas anderes gefunden hat, als eine Veranlassung zu schönen abgerundeten Perioden, und diese Person des Königs Lusignan, die sich nur im dritten Acte des Dramas zeigt, wie verstand er sie in die erste Linie zu stellen, wie gewaltig war er in seiner Schilderung, indem er die Schauerscene, das dem Duette mit Gérard vorhergeht, das Recitativ hervorhob, durch kluge südliche Kunstgriffe den ermüdenden Symmetrien des langen strophenweisen Adagios bewältigte und über die tragische Erscheinung des sterbenden Königs einen Duft rührender Melancholie ausbreitete. Herr Lassalle scheint sich um diese Tradition nicht zu kümmern und sich damit zu begnügen, in gewissen schwierigen ausgewählten Passagen eine im übrigen ziemlich farblose Virtuosität zu entfalten, welche etwa im König von Lahore ganz am Platze wäre, wenn aber hier jeder Anlass mangelt. Von den Personen der Königin von Cypern ist Gérard die am wenigsten interessante; dieser wesentliche, stets abgewiesene Tenor mit dem Helme eines Paladins wie in einer Mimikalulin passt aber für die Operette. Es gelang auch Herrn Villaret nicht, eine Rolle in die Höhe zu bringen, aus der weder Duprez noch später Roger viel zu machen wussten, und alles was man sagen kann ist, dass auch dieser alte Tenor das Aeusserste leistet und gewissenhaft an seine Aufgabe die Kraft einer abnehmenden Stimme und einer verflachenden Passion wendet.

Nehmen wir die Aufführung so gut wie eben ist, so folgen uns der Luxus und die Abwechselung der Schaustellungen für das Fehlende entschädigen. Interessiren wir uns für Architektur, Costüme, das Leben und Treiben Venedigs in der besten Zeit seiner Geschichte, so werden wir auch Wunsch bedient. Alle Rahmen des Tizian, Giorgione, Veronese und des Tintoretto haben sich entleert, um mit ihren Gestalten, mit ihren Beschreibungsgegenständen und ihrer ganzen Atmosphäre das weite Opernhaus zu erfüllen. Das Licht strömt überall in Fülle herein, die Paläste von Venedig, die Ansicht von Cypern und

prachtvoll und die ebenso prachtvollen Costüme haben nur den Fehler, uns alles sehr in die Augen zu schreien, dass sie ungeheuer sind. Mlle Sevigné, indem sie die Wunder des Schlosses von Clagny erzählt, spricht von 400 Thalern, welche darauf gewendet wurden, »die zärtlichsten Turteltauben, die fettesten Ferkel, die fettesten Kühe, die krausesten Hämmel und die dümmsten Gänse« herzuschaffen. Dieser erschwindelerische Superlativ findet sich auch bei der Inscenirung der Königin von Cypern. Indem hier 400 000 Fr. ausgegeben wurden, um sich das grösste Grün, das blauste Azur, das brennendste Roth und das goldigste Gold zu verschaffen.

L. v. St.

Mattheson's Beschreibung der Orgelwerke seiner Zeit.

(Fortsetzung.)

48

Die grosse St. Nicolai-Orgel in Hamburg,

hat 67 Stimmen.

Werk.

1 Principal 16
2 Rohrflöte 16
3 Quintadena 16
4 Octava 8
5 Spitzflöte 8
6 Salicional 8
7 Quinta 6
8 Octava 4
9 Scharff 6fach
10 Rausch-Pfeife 4fach
11 Super-Octava 2 Fuss
12 Flach Flöte 2
13 Mixtura 4. 6. 8fach
14 Trommete 16

Oberwerk.

1 Weite Pfeife 8
2 Hohlflöte 8
3 Octava 4
4 Quintadena 4
5 Rohrflöte 8
6 Spielflöte 4
7 Nasat 3
8 Gemshorn 2
9 Scharff 6fach
10 Cimbel 4fach
11 Trommet 4 Fuss
12 Vox humana 8
13 Trommete 8
14 Zincken 8
15 Bass-Flöte 4

Brust.

1 Principal 8
2 Blockflöte 4
3 Rohrflöte 4
4 Quinta 3
5 Waldflöte 2
6 Nasat $1\frac{1}{2}$
7 Tertian 2fach
8 Scharff 4. 5. 6fach

Rück-Positiv.

1 Principal 8
2 Bordun 16
3 Gedact 8
4 Quintadena 8
5 Octava 4
6 Blockflöte 4
7 Querflöte 4
8 Sesquialtera 2fach
9 Süfflet $1\frac{1}{2}$
10 Scharff 7. 8. 9fach
11 Dulcian 16
12 Trichter-Regal 8
13 Schalmei 4

Pedal.

1 Principal 16
2 Octava 16
3 Sub-Bass 16
4 Octava 8
5 Quinta 6
6 Rausch-Pfeife 3fach
7 Octava 4 Fuss
8 Nachthorn 4
9 Mixtura 10fach
10 Posaune 32
11 Posaune 16
12 Trommete 8
13 Dulcian 16
14 Krumhorn 8
15 Trommete 4
16 Cornet 2

Neben-Register.

Cimbel mit Sternen.
Fünf Sperr-Ventile.
Coppel zu drei Clavieren.
Tremulanten.

Diese ungemeine Orgel ist Anno 1686 von *Arp Schnitker* verfertiget und hat noch einen ungemeinen Organisten. Was soll man aber von einem genug-berühmten Mann viel Rühmens machen? Ich darf nur *Vincent Lübeck* nennen, so ist der ganze Panegyricus fertig.

49

Die kleine Orgel zu St. Nicolai in Hamburg

hat 47 Stimmen.

Werk.

1 Principal 8
2 Quintadena 16
3 Gedact 8
4 Gedact 4
5 Octava 4
6 Nasat-Quinta [?]
7 Octava 2
8 Mixtura [?]

Brust.

1 Flöte 4
2 Octava 2
3 Scharff [?]
4 Regal [?]

Rück-Positiv.

1 Principal 4
2 Quintadena 8
3 Gedact 8
4 Flöte 4
5 Flöte 2
6 Sesquialtera 2fach
7 Octava 2
8 Scharff [?]
9 Süfflet $1\frac{1}{2}$
10 Regal 8

Pedal.

1 Coloraturen 16
2 Trommete 8
3 Dulcian 16
4 Mixtura [?]
5 Trommete 4

Der Bälge sind sechs, und das Clavier hat unten die kurze Octave.

50

Die Orgel zu St. Jacobi in Hamburg,

hat 60 Stimmen.

Werk.

1 Krumhorn 8
2 Cimbel 3fach
3 Octave 4 Fuss
4 Nasat 3
5 Octava 4
6 Rohrflöte 8
7 Principal 16
8 Hohlflöte 8
9 Spitzflöte 4
10 Gemshorn 2
11 Mixtura 6fach
12 Trommete 8
13 Trommete 4

Oberwerk.

1 Principal 16
2 Trommete 16
3 Quintadena 16
4 Spitzflöte 8
5 Octava 4
6 Rohrflöte 4
7 Super-Octava 2
8 Octava 8
9 Gedact, im Cammer-Ton 4
10 Rauschflöte 2fach
11 Blockflöte 4 Fuss
12 Mixtura 4fach

Rück-Positiv.

1 Baarpfeife 8
2 Süfflet $1\frac{1}{2}$
3 Sesquialtera 2fach
4 Querflöte 4 Fuss
5 Octava 4
6 Gedact 4
7 Principal 8
8 Quintadena 8
9 Flöte 4
10 Scharff 6. 7. 8fach
11 Dulcian 16
12 Schalmei 4
13 Blockflöte 8

Brust.

1 Trichter-Regal 8
2 Dulcian 8
3 Scharff 3fach
4 Wald-Flöte 2 Fuss
5 Octava 4
6 Principal 8
7 Hohlflöte 4
8 Sesquialtera 2fach

Pedal.

1 Principal 32
2 Posaune 32
3 Posaune 16
4 Nacht-Horn 2
5 Rausch-Pfeife 3fach
6 Dulcian 16
7 Octava 16
8 Octava 8
9 Octava 4
10 Sub-Bass 16
11 Mixtura 6fach
12 Trommete 8
13 Trommete 4
14 Cornet 2

Eben da dieses gedruckt wird, ist der Dienst bei obiger Orgel vacant.

51

Die Orgel zu St. Catharinen in Hamburg,

hat 58 Stimmen.

Brust.

1 Principal 8
2 Octava 4
3 Scharff 3fach
4 Quintadena 4 Fuss
(Nb. Cale.)
5 Wald-Pfeife 2
6 Dulcian 16
7 Regal 4

Oberwerk.

1 Principal 8
2 Hohlflöte 4
3 Flöte 4
4 Gemshorn 2
5 Nasat 3
6 Scharff 4fach
7 Waldflöte 2
8 Trommete 8
9 Zincke 8
10 Trommete 4

Werk.

1 Principal 16
2 Quintadena 16
3 Bordun 16
4 Octava 8
5 Spitzflöte 8
6 Querflöte 8
7 Octava 4
8 Octava 2
9 Rausch-Pfeife 2
10 Mixtura 10fach
11 Trommete 16 Fuss

Rück-Positiv.

1 Principal 8
2 Gedact 8
3 Quintadena 8
4 Octava 4
5 Blockflöte 4
6 Hohlflöte 4
7 Quintflöte $1\frac{1}{2}$
8 Süfflet 1
9 Sesquialtera 2fach
10 Scharff 8fach
11 Regal 8 Fuss
12 Baarpfeife 8
13 Schalmei 4

Pedal.

1 Principal 32
2 Sub-Bass 16

5	Octava	2	15	Krumhorn	8
6	Gedact	8	16	Trommete	8
7	Octava	4	17	Schalmei	4
8	Nachthorn	4	18	Dulcian	16
9	Rausch Pfeife	2fach	19	Gross-Posaune	32
10	Cimbel	3fach	20	Principal	16
11	Mixtur	8fach	17	Cornet-Bass	2
12	Posaune	16			

Dieses Werk hat 16 ablöse Span-Bälge und 2 Tremulanten. Johann Friedrich Besser, Orgelmacher aus Braunschweig, hat es zuletzt renovirt. Das grosse Principal von 32 Fuss ist von dem besten Englischen Zinn gemacht und die Pfeifen C, D, E stehen in den Bass-Thürmern an dem man sie von aussen sehen kann. Der welt-berühmte Organist Johann Adam Reinke lebt in diesem 1720sten Jahre noch und ist obgleich 98 Jahr alt, doch bei ziemlichen Kräften.

(Folgt Fortsetzung der Hamburger Orgel.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Neue Varia.

(Fortsetzung.)

Fr Hermann, schon längst bekannt als Bearbeiter von Bach'schen Tonsätzen — Geige und Clavier —, hat Aehnliches mit R. Schumann's Op. 44 versucht, doch ungeheissen, denn dort sind den ursprünglichen [illegible] Zusätze gegeben, der dagegen schöpft aus [illegible] Sätze zu [illegible] Rahmen. Beides ist vor dem Kunstlergericht unstatthaft, sofern es brauchbar und anregend durchgeführt wird, die erste vergrössernde Weise offenbar die mehr verantwortliche; die Miniaturarbeit vor leicht die bei ältere, den Käufern angenehmere — warum? Darum, weil diese recht häuslich Vergnügen bietet, weil die Clavierauszüge (zwei- oder vierhändig) der grossen Monumentalwerke leichter verbreiten; auf jener Seite hat die Kritik mehr zu fragen, auf dieser der vollkommene Genuss. Wir geben keiner Seite den unbedingten Vorzug, wenn wir dennoch der letztere ausgesprochener nennen. Fr. Hermann hat nun das berühmte Schumann'sche Quintett auf drei Geigen gemindert, die übrig gebliebene Geige aber glücklich geblieben, indem er ihr ausser der ursprünglichen ersten Violine noch allerlei Sprüchlein (kleinere Füllungen durch Doppelgriffe) zumuthet, ohne eine der geschwisterlichen Spiellinie zu überladen. Dennoch haben die anderen beiden Stücke aus Paradies und Peri mehr Anmuthendes, Herzrührendes u. s. w. — ob darum das Original oder der Interpret schuld, wollen die ganzen Leser, Spieler und Hörer unter sich ausmachen.

Ernst Hirschfeld, Zwei Polonaisen für Clavier Op. 6 und 12 E-moll, D-dur (Ziemssen, Danzig à M. 1,50), dem »Schöpfer des modernen Claviers« Franz Liszt gewidmet, werden dem Beschenkten behagen: sie sind seiner würdig. Beide fangen trabend, versteckend, räthselnd an, steigen dann in Explosionen auf, pochen gewaltig, geisseln und modeln wie Kaleidoskope, weisen auf der Chopin'schen Art sah verwandt, eine der ungarischen Cantilenen erinnert an Schumann's »Waldgespräche« (eine seiner herrlichsten Schöpfungen!), anderes geht ins Ganze hinüber, wo die Sinne ebenbildlich an überrascht, getäuscht, verwirrt werden, z. B. das chromatische Gewimmel S. 2 5 S. Z. 2—3 u. s. w. Der Mann ist talentfähig, sein Talent ist nicht das geringste u. s. w. — In Nr. 1 S. 5 Z. 4 T. 2 muss die dritte Achtelnote der Altstimme nach harmonischer Logik cis sein statt d; im vorhergehenden Takte muss die letzte tiefe Note Fis heissen, nicht A.

Desselben **Hirschfeld** Op. 12, Goethe's Fischer, als »Ballade für Pianoforte« verkleidet, giebt das Räthsel auf, ob die zwischen die Zeilen geschobenen Worte selbst still gelesen, programmatisch wirken oder psalmodisch recitirt werden; beides ist gleich entbehrlich für gewöhnliche Sterbliche, die nicht in Bayreuth singen gelernt haben. Der musikalische Inhalt ist genug, abgesehen von Dissonanzen-Geschiebe, allerlei Finger-Getriebe, dazwischen ganz bescheidene Gesang-Melismen, als es gleich langweilig, oder soll man sagen mit E. T. A. Hoffmann (Phantasiestücke Edit. III 1825 II 118) »wie der Gedanke die Natur verbrennt, um sie neu wiedererstehen zu lassen«?!

Emanuel Kania Op. 37, 38, 45, 46 (Offenbach, André) bringt vier Claviersätze verwandten Sinnes mit den vorigen Salonfabrikaten, ihr Werth ist den übrigen ungleichartig, nur einen Stein bebaut durch einfache Anlage und weise Enthaltsamkeit von überflüssigem Turnerdung in abgebrauchten Affensprüngen, auf das erste Tristesse Valse de Salon eingespielt etc. ein wenig mit Polypenarmen und behandelt mehr als die übrigen. Das andere Cracovienne — Krakowiak scheint mehr tänzerlichen Ursprung zu haben als patriotisch vaterländischen; ob es einer hymne nationale zu Liebe, ist uns unbekannt. Die folgende Mazurka hört sich leidlich an, ist mehr tanzfähig als viele ihrer Geschwister. Die Cantilene ist so englisch gewöhnlich, dass die keinen Präludiums bedurfte, um Attention zu rufen. Eben so das letzte Stück Souvenir du bal. — In diesem Genre möchten wir eine sehr hübsche Mazurka in E aus dem so wenig beachteten E. Willmers Op. 64 (Hamburg, Schuberth [1847]) ins Gedächtniss rufen, welche ohne so originell wie wohlklingend und im ganzen Tanzgemässe an schönem Salon-Rahmen bekannt Vorbild sein könnte.

Ignaz Lachner Op. 41, Serenade für Violine und Clavier (Offenbach, André, M. 1,30) ist eine Erfrischung nach der Dürre und gewährt dem Durstigen statt trüben Wassers mal einen besseren Trank als die heutige Majorität der Tagesliteratur zu präsentiren pflegt. Wir dürfen uns den früheren Urtheilen d. Bl. 1864 Sp. 484, 1861 Sp. 17, 1866 Sp. 78 meist unbedingt anschliessen, was den Geist und Charakter der Lachner'schen Tonsätze betrifft; bezüglich dieser heute vorliegenden bemerken wir insbesondere, dass sie ein neuerdings mindest üblichen Gebiet, das Instrumentalduett, einmal wieder in Aufnahme bringt, da seit Beethoven's unvergänglichen Werken dasselbe minder cultivirt wird. »Wolle nicht so recht ziehen, d. d. [illegible] will!« sagte ein scharfsichtiger Kritikus seitdem Liszt und seine Trabanten am liebsten »ganz alleine spielen« falls nicht das Triumphgepränge eines allergehorsamsten Orchesters zur Seite geht, um zu zeigen, wer Meister ist im dem halsbrechenden steeple chase. Das Lachner'sche Duett G-dur 3/8 Andante ist lobenswerth durch die ruhige wohlgeführte Cantilene eines bescheidenen Themas, wo die Violine so fasslich wohlklingende Weise hervortritt, das Clavier öfter nur begleitet, seltener concertirt. Auch das Umgekehrte ist möglich: in Haydn's trefflichen Duetten (Op. 18 Six Sonates pour Piano avec Violon ad libitum, Originalausgabe [?] Paris, Boyer — in G, A, F, Es, B, h) ist die Violine sogar ad libitum, und es sind beide Arten, mit und ohne Violine, verständlich, vollständig reizend; eine leise Kunst, die heute nicht leicht jemand eben so glücklich leisten würde, weil die virtuosengewohnten Dilettanten verstehen, allein zu spielen, und sogar die Quatremains, wo sie Takt halten müssen, verschmähen.

Desselben **Lachner** Op. 44 enthält drei Charakterstücke für Violoncell und Clavier, wo noch mehr als im vorigen die Geige überwältigt, dem Cello wird schon einiges mehr zugemuthet. Halsbrechendes kommt eben nicht vor, aber gar lange Cantilenen in den dritten und höchsten Lagen, wo es zwischen hübschen Fiorituren und zierlichen Soulsern abwechselt. Heft 1: A la Hongroise ist heiter, weniger ungeberdig als sonst diese Art Stoffe [illegible] gebahren. Heft 2: Nocturne, ansprechend. Heft 3: Tarantella ist im gewohnten Sicilano 6/8 nicht übel, aber harmonisch etwas und so bunt [illegible] wird.

(Schluss folgt.)

Mary Krebs als Gast in Stuttgart.

Stuttgart, 26 Nov. Die beiden letzten Wochen haben uns durch die Anwesenheit einer berühmten Künstlerin so reine Genüsse gebracht, dass ich nicht unterlassen will, Ihnen darüber zu berichten. Fräulein Mary Krebs hatte unsere Stadt niemals besucht; wir kannten sie nur aus Zeitungsnachrichten und waren allerdings zu hohen Erwartungen berechtigt, fanden aber diese weit übertroffen. Dass hier der höchste nicht mehr zu überbietende Grad von Virtuosität hervortrat, ist viel, doch noch nicht Alles, nicht einmal das Wichtigste. Was einem durch Virtuosenthümlein nicht zu bestechenden Ohre so ungemein wohl that, war die aus dem Spiele überall hervorleuchtende Seele, der musikalische Verstand, das wahre und tiefe Gefühl, frei von allem Reflectirten, Gemachten oder gar Affectirten. Ich habe so ziemlich alle namhaften Pianisten und Pianistinnen gehört und muss sie zu würdigen, aber solcher Innerlichkeit neben vollendeter Technik bin ich kaum noch begegnet, höchstens bei Clara Schumann, welcher überhaupt Mary Krebs in Manchem ähnlich ist, während doch beide Individualitäten sich gut unterscheiden lassen — ein Beweis, dass es sich hier wirklich um ihr Individuelles handelt. Gemeinsam ist beiden das Unverhehlte... des Weiblichen, womit keineswegs gesagt sein soll, dass die Kraft fehle, nur scheidet die Weiblichkeit vor einem Ueberschreiten der Kraft, vor jenem ausserhalb der Schönheitslinie liegenden tosenden Hämmern, von welchem männliche Virtuosen nicht immer freizusprechen sind. Nur wird, abgesehen von Kraftstellen, die Behauptung nicht paradox finden, dass, wenn z. B. Clara Schumann und Hans v. Bülow gleichzeitig am Orte anwesend wären und ein vorgetragenes Clavierconcert von Jemandem angehört würde, der nicht so viel Instrument sehen kann, dieser doch zu erkennen vermöchte, wer von beiden daran sitzt. Seit es auch Violinvirtuosinnen giebt, konnte man ähnliche Beobachtungen in Hinsicht auf Behandlung der Geige machen, besonders an dem Spiel der unvergesslichen Schwestern Milanollo.

Zuerst war Frl. Krebs im vorletzten Abonnementconcerte der Hofkapelle (13. Nov.) aufgetreten; sie spielte Beethoven's G-dur-Concert und Weber's Polonaise mit der Liszt'schen Orchesterbegleitung. Es ist wohl kein zufälliges Zusammentreffen, dass auch Clara Schumann eine gewisse Vorliebe für jenes Concert gezeigt hat, unter den Beethoven'schen Clavierconcerten entspricht das in G-dur dem weiblichen Naturell am meisten. Die von Mary Krebs gespielten Originalcadenzen sind als Muster ihrer Art zu betrachten und lehren, wie eine Cadenz lang sein kann ohne an Interesse zu verlieren. In diesem Concert bekamen wir zum erstenmal jene Gläsig perlenden Läufe zu hören, welche besonders im piano und pianissimo, so zauberhaft schön klingen und in deren Nuancirung es der Künstlerin gleichthut. Die Polonaise von C. M. v. Weber hätte ich lieber in der Urgestalt gehört. Wahrscheinlich war die Ueberarbeitung nur deshalb gewählt worden, weil der Vortrag in ein Orchesterconcert fiel und ein zweites Clavierconcert mit Orchester am selben Abend nicht zu dem gewohnten Brauche gepasst hätte. Bekanntlich hat Liszt der Edur-Polacca Weber's (Op. 72) die Einleitung aus der Weber'schen Esdur-Polonaise (Op. 21) vorn angeheftet, das Ganze instrumentirt und den Clavierpart noch etwas ausgeschmückt. Die Orchestrirung ist aber wenig gelungen; es klingt beinahe, als dabe Liszt, der doch sonst das Instrumentiren tüchtig umzugehen weiss, sich einen Scherz erlauben und dergleichen Instrumentationen ein wenig verhöhnen wollen. Bei der Stelle, wo er Gegensatz eine Mauslatterie längere Zeit auf jedem Viertel des Rhythmus [...] (je ohne Tonwechsel) dringt, wirkt das Horn, welchem Liszt diese rhythmische Figur überträgt hat, fast komisch; an anderen Stellen sind die Posaunen unerträglich, und wenn man auch das andere Beiwerk hinzunimmt, kann man sich der Bekenntnis nicht enthalten. Auch leidet die organische Gliederung der Composition einigermaßen durch ziemlich ungegliedertes Einfallen eines Orchestertutti. Hätte Weber sich diesmal etwa im Grabe umdrehen wollen, so wäre er nur durch das edle Clavierspiel zu trösten und zu entschädigen gewesen. Nach der Polonaise dankte Frl. Krebs für den rauschend gespendeten Beifall noch durch eine freundliche Zugabe aus dem Schatze Beethoven's.

Das zweitemal spielte sie (17. Nov.) in einem Concert, mit welchem unser Violoncellist Krumbholz nach einer längeren aus Störung seiner Gesundheit unternommenen Reise wieder vor das Publikum trat. Es kam das bekannte Quintett Schumann's in Es-dur (Op. 44, Clavier und vier Streichinstrumente), dann Präludium und Fuge (A-moll) von S. Bach, später Impromptu (Fis-dur) von Chopin, Barcarole Nr. 4 von Rubinstein und die ungarische Rhapsodie Nr. 4 (Es-dur) von Liszt. Wir würden schwer werden, eine dieser Gaben bezüglich der Ausführung über die andern zu stellen. Auf das Publikum machte den meisten Eindruck das Stück von Chopin, der ja unter weiblichen Händen am besten geborgen ist. Mit dem Schumann'schen Quintett erging es mir eigen: bei jedem neuen Hören lässt die ursprüngliche günstige Wirkung ein, während es eigentlich umgekehrt sein sollte. Uebrigens ist es, wie ich weiss, auch Andern schon so gegangen. Jeder der Sätze enthält einen oder einige wirklich bedeutende Hauptgedanken, aber je genauer man das Ganze kennen lernt, um so bestimmter wird — wenn die Erinnerung an Mozart, Beethoven, ja an Mendelssohn sich nicht ganz zurückdrängen lässt — fühlbar, dass die künstlerische Verarbeitung jener Gedanken zu wünschen übrig lässt, dass sie mehr wiederholt als zu Neugestaltungen gesteigert werden. Es scheint, als habe zur bewundernden Aufnahme der Composition die sehr berechtigte Sympathie für Clara Schumann beigetragen, nicht allein deren prächtige Wiedergabe der Claviersolos, sondern auch die rührende Treue und Pietät, mit welcher sie dem verstorbenen Gatten das wohlverdiente Gedächtniss beim Publikum frisch zu erhalten bestrebt war.

Endlich am letzten Freitag (23. Nov.) gab Frl. Krebs ein eigenes Concert, ganz ausgefüllt von ihr allein, eröffnet durch Beethoven's Sonata appassionata (Op. 57). Hierauf folgten (nur mit kurzen Ruhepausen) das A-moll-Rondo Mozart's, Präludium und Fuge (E-moll) von Mendelssohn, Gavotte mit Variationen von Rameau, »Warum?« und »Traumeswirren« von Schumann, Polonaise (Op. 40) von Beethoven, Emoll-Sonate und Nocturne (Des-dur) von Chopin, Barcarole und »Miniatures« von Rubinstein, Ständchen von Schubert in Liszt'scher Transcription, zuletzt Fantaisie von Liszt. Zu dem beliebten Rondo von Mozart muss abermals Clara Schumann genannt werden, denn sie war es, welche diese herrliche, aber so einfache, leicht zu spielende Composition zuerst in den Kreis der Künstlerconcerte eingeführt hatte; ihrem Beispiel ist zunächst Rubinstein gefolgt, dessen geläuterter Geschmack ihn eben so sehr wie seine erstaunliche Technik in die erste Reihe der Pianisten stellt. Die graziöse Vorführung eines Stücks, welches gar keine andere Prätension macht als mit einem leichten Anflug Ironie zu ... Wohl mag eben gerade so sehr dürfte manchen Virtuosen weniger gelingen als die brillante Execution eines Bravourstücks von Tausig oder Liszt. Dass Mary Krebs sich an das kleine Rondo mit voller Liebe versenkt hatte, darf nicht gesagt zu werden. Was mehr sei aber noch einen wenig bedeutenden Abschnitt in einem Tonstück zu heben wusste, zeigte sich bei dem Trauermarsch der Chopin'schen Sonate. Der Haupttheil dieses Marsches mit der Nachahmung des dumpfen, an- und abschwellenden Glockengeläutes, ist schaurig schön und echt Chopin'sch; dann schliesst sich als Trio ein Dur-Satz an, der vielleicht Beruhigung vorstellen soll, jedenfalls aber — was bei Chopin selten vorkommt —

trivial ist und geradezu in den Gassenhauer überspringt, sobald man das Tempo etwas beschleunigt. Wirklich habe ich vor Jahren einmal in einem Pariser Café chantant die Melodie zu übermüthigen Textworten hören müssen und konnte mir nicht verhehlen, dass sie dort besser passte als im Trauermarsch. Und der letzten Noch der sächsischen Künstlerin ist es gelungen, die widrige Mahnung an die französische Profanation mir fern zu halten. — In der Beethoven'schen Sonate nahm Fräulein Krebs (gleich den meisten Virtuosen und Virtuosinnen) den letzten Satz schneller als nach meiner Meinung der Componist sich ihn gedacht hat, jedenfalls schneller als Beethoven selbst ihn zu spielen im Stande gewesen wäre. Indess ist gerade dieser Satz, in welchem die leidenschaftliche Erregung ihren Gipfel erreicht, eins von den wenigen Stücken, die dem Ausführenden das rascheste Tempo gestatten, wenn er auf eine Gefährdung der Deutlichkeit fähig ist. Den Ignorirt ihn genannten Beh[illegible] hat als man Eingerfertige Virtuosen verleitet, ihre Hörer statt einen reissenden Tonstrom von imponirender Wucht ein schwirrendes Geh[illegible]del zu geben. Bei Frl. Krebs war es nun wahrhaft wunderbar, dass in dem rapiden Tempo doch kein Ton verloren ging, keiner unkenntlich blieb. Alles immer dieselbe Klarheit und Sauberkeit, mochte es einen zierlichen Passage oder einer überwältigenden Kraftäusserung gelten.

Zu erwähnen ist noch, dass Frl. Krebs Alles auswendig spielt mit unfehlbarer Sicherheit. Auf den Umfang ihres Repertoires ist daraus zu schliessen, dass sie, dem Vernehmen nach, sowohl beim Abonnementconcert als bei dem Concert des Herrn Krumbholz des Veranstalters die Wahl der Clavierstücke unbedingt überliess. Das von ihr benutzte vortreffliche Instrument war ein sogenannter Stutzflügel von Blüthner in Leipzig, aus dem hiesigen Lager von Klinckerfuss.

So konnten wir uns wieder einmal eines Genuss erfreuen, welchen mit ganzem Herzen in der Kunst lebt. Als der Künstlerin am Morgen vor dem Krumbholz-Concerte von Jemandem bemerkt wurde, er freue sich auf den Abend, erwiderte sie im einfachen Tone ungeschminkter Wahrhaftigkeit: »O ich freue mich auch.« Das sieht und hört und fühlt man bei ihrem Spiel, dass es ihr selbst von Herzen lauteren Genuss gewährt, Andern die besten musikalischen Güter so gerecht zu lassen, wie sie selbst dieselben empfindet. Wir dürfen nicht mit ihr rechten, dass sie Stuttgarts so spät erst gedacht hat, dagegen es uns die Hoffnung gestattet, den lieben Besuch in einem folgenden Winter wiederholt zu sehen. *E. G.*

Berichte

Leipzig, 9. December.

Aus den letztvergangenen Wochen ist uns eigentlich zu berichten, dass der Riedel'sche Gesangverein Freitag den 30. November in der Thomaskirche Beethoven's Missa solemnis unter Mitwirkung der Damen Frau Otto-Alvsleben und Fräul. Assmann aus Berlin sowie der Herren Gutting aus Leipzig und Gunnell aus Dresden und des Gewandhausorchesters zur Aufführung brachte, und wie am Sonnabend den 24. November die zweite Kammermusikunterhaltung im Saale des Gewandhauses stattfand, in welcher unsere dem Terzett Op. 9 C-moll von Beethoven und eine Quintett Es-dur von Mozart (beide für Streichinstrumente), sowie ein C-dur-Sonate von C. Saint-Saëns und Bach's Italienisches Concert für Pianoforte zu Gehör kamen und dem Hrn. Saint-Saëns in aller Weise gefeiert wurde, wie er dies aus selten verdienen. Herr Saint-Saëns ist aber auch am Clavierspieler, wie wir nun wenig zu berichten, ein Virtuos hervorragendster Art; hat viel seiner ausserordentlichen Virtuosität die grösste Besonnenheit und die höchste Noblesse zu verbinden weiss, und selbst in den schwierigsten Stellen stets eine so vollkommene Meisterschaft über seine Finger behauptet, dass ihm nie ein Tonchen oder einen unbeabsichtigten Nüance entgeht.

Auch das vierte Abonnementconcert der Euterpe am 20. November brachte einen neuen Clavierspieler, Hrn. Heymann-Schultz aus Dresden, welcher sich zunächst mit einem eigenen Concerte mit Orchesterbegleitung, sodann mit drei kleineren Salonpiecen von Chopin (Nocturne Op. 9 Nr. 1, Berceuse, Scherzo B-moll) und Mazurka als ein gutgeschulten und feinempfindender Pianist h[illegible] er ein führte, dessen Spiele nun noch etwas mehr Kraft und glänzenden Schwung zu wünschen ist. Das Übrige daraus bestehen in den beiden Ouvertüren: die »Weihe des Hauses« (Op. 124) von Ludwig van Beethoven, »Anacreon« von L. Cherubini und in einem sogenannten Symphonie — dem von Joachim für Orchester gesetzten Clavier-Duo Op. 140 von Franz Schubert, dem beide das erstgenannte Werk ein gelungene Aufführung erfuhr.

Am 29. November concertirte Herr Professor Joachim hier und zwar im siebenten Gewandhausconcerte. Das Concert in A-moll von Viotti, Barcarole und Scherzo von L. Spohr waren die Stücke, die er zum Vortrage gewählt hatte, worauf noch zwei Sätze aus den Violinsonate Nr. 3 von Joh. Seb. Bach auf stürmisches Verlangen als Zugabe folgten. Aber nicht nur als Solist erntete der Künstler diesmal Lorbeeren hier, sondern auch als Componist, indem unter seiner Leitung seine neue sogen. »elegische« Ouvertüre daselbst zur Aufführung gelangte, welche zur Zeit noch Manuscript ist. Zugang fand man mit diesem Werke eigenthümlich. In der ersten Probe hatte dasselbe Vielen nicht so recht gefallen; die Einen nahmen an dem Namen Anstoss, den im engeren Sinne wohl nicht ein grösseres lediglich Betrauerndes Partien bedeute, dass, wie mir sch[illegible] ausgeführtere Ouvertürenform durchaus fordern, sie wollten dadurch zu Erwartungen hingedrängt worden, die mit dem der Eindruck, den die Ouvertüre auf sie gemacht, nicht entsprochen habe. Anderen war die einsätzige Form nicht recht. Wieder Andere vermissten den ausgesprochenen Gattungscharakter in dem Werke; noch Andere endlich meinten, dass dessen niederwiegende Gewalt des Tonsatz und Vornehmheit des Ausdruckes noch nicht ausreichend sei für eine Ouvertüre, die durch schlagende Gedanken voll, durch bedeutende Steigerungen und durch plastisch ausgeführten Wesen wirken müsse. Die Hauptprobe aber, in welcher der Componist selbst dirigirte und in der die Ouvertüre von vieler Hörern schon bei mehr Vorprobe genommen wurde, zeigte schon die Meinungen Allen dabei, dass die Ouvertüre doch ein ganz geistvolles, edel gestaltetes und wohlklingendes Tonstück sei, dessen Vorführung man mit Freuden begrüssen müsse. Dies that denn auch in der Aufführung das Publikum, indem es dem Componisten den wärmsten Beifall spendete und denselben mehrmals hervorrief. Ausser den Joachim'schen Ouvertüre kamen noch die Brahms'schen Variationen über ein Haydn'sches Thema, Entr'act und Balletmusik aus »Ali Baba« von Cherubini und Beethoven's F-dur-Symphonie Nr. 8 durch das Orchester in vortrefflicher Weise zu Gehör.

Damit wir endlich mit unserem diesmal etwas längern als sonst ausgefallenen Berichte zum Schluss kommen, so wollen wir nur noch kurz erwähnen, dass Sonnabend den 1. December die dritte Abendunterhaltung für Kammermusik im Saale des Gewandhauses stattfand, in welcher sich die Herren Kapellmeister Reinecke (Pianoforte), Concertmeister Schradieck, Haubold (Violine), Thümer (Bratsche), Schröder (Violoncello) betheiligten und in der die beiden Quartette für Streichinstrumente Op. 59 Nr. 3 von L. van Beethoven und »Die schöne Müllerin« Op. 192 von Raff, sowie das Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell Es-dur Op. 100 von Franz Schubert zur Aufführung kamen. Das Raff'sche Quartett wurde zum ersten Male hier gespielt und hatte einen schlagenden Erfolg. Es ist ein Quartett, nobel und sehr ansprechend und wurde von den genannten Herren meisterhaft gespielt.

Und ich ist noch das achte Gewandhaus-Concert im Saale des Herrn Commissionsrath [illegible] Sonntag den 2. December zu erwähnen, dessen Hauptwerke »Neue Liebeslieder« Walzer für vier Singstimmen und Pianoforte von Johannes Brahms Op. 65 (erschienen im November 1875) und Quartett G-moll für Pianoforte, zwei Violinen, Viola und Violoncell von Anton Rubinstein Op. 99 (erschienen im November 1877) waren. In welch letzterem Frau Hofkapellmeister Pauline Fichtner-Erdmannsdörfer aus Sondershausen die Clavierpartie mit bekanntem Tüchtigkeit spielte.

ANZEIGER.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 19. December 1877. **Nr. 51.** XII. Jahrgang.

Aufforderung zur Subscription.

Mit nächster Nummer schliesst der **zwölfte Jahrgang** dieser Zeitung, und ersuche ich die geehrten Abonnenten, ihre Bestellungen auf den nächsten Jahrgang rechtzeitig einsenden zu wollen.

J. Rieter-Biedermann.

Franz Lachner's neueste Werke.

Drei Sonaten für die Orgel. Nr. 1 in F moll, Nr. 2 in C, Nr. 3 in A moll. Op. 175—177. München, J. Aibl.

Vier Gesänge für drei Frauenstimmen mit Begleitung des Pianoforte. Op. 178. Zwielichte. Kirchenlied. Abendfrieden. Lasst uns fröhlich singen. Der 64. Psalm. München, J. Aibl.

Hornesklänge von C. Loppe. Männerchor mit Begleitung vier Trompeten, vier Hörner und zweier Fagotte. Op. 179. Schleusingen, Conrad Glaser.

Martini-Kirchweihe von Fr. Rückert. Chor für Männerstimmen und Bariton-Solo. Op. 180. Schleusingen, Conrad Glaser.

Kriegsgesang von F. Freiligrath und Th. Moore. Chor für Männerstimmen und Orchester. Op. 181. Schleusingen, Conrad Glaser.

Bei Gelegenheit der zur Feier von Franz Lachner's 70. Geburtstage in Nr. 19 und 20 des laufenden Jahrganges dieser Blätter veröffentlichten Uebersicht der Werke dieses Meisters haben wir unserer Freude über dessen noch ungeschwächt fortwirkende schöpferische Kraft Ausdruck gegeben. Soeben erhalten wir neue Beweise derselben in dem Erscheinen der oben genannten Compositionen, von denen wir bereits die Orgel-Sonaten als damals unter dem Druck befindlich auf Sp. 313 a. a. O. gedacht haben. Bei dem Standpunkte, welchen Franz Lachner als einer der bedeutendsten Instrumental- und Vocal-Componisten der Gegenwart einnimmt, glauben wir diesen durchgehends sehr interessanten Werken eine kurze Besprechung schuldig zu sein. Wir beginnen mit den **Orgel-Sonaten.**

Selbstverständlich im strengen, wenn auch modernen Stil gehalten, zählen sie unbedingt zu dem Besten, was seit Mendelssohn auf dem Gebiete der Musik für die »Königin der Instrumente« erschienen ist. Wie nur es von einem Meister der Instrumentation, der Lachner unzweifelhaft ist, nicht anders erwarten kann, sind diese Sonaten unmittelbar für das Instrument, für welches sie bestimmt sind, mit vollem Bewusstsein der Leistungsfähigkeit und Wirkung desselben gedacht und bieten einem einigermaassen gewandten Organisten keine besonderen Schwierigkeiten. Dieselben sind durchgängig metronomisirt, das Manual ist auf zwei Notensystemen und das Pedal auf einem dritten vollständig ausgesetzt, und auf der ersten Seite der Sonate I ist die Registrirung für die verschiedenen Stärkeabstufungen von *ff* bis herab zum *pp* angegeben, was letztere wohl auch gleichmässig für die Sonaten II und III zu gelten hat, bei denen sich eine weitere derartige Angabe nicht findet. Dem Ausführenden sind also hierdurch, wie durch sorgfältige Angabe der Vortragszeichen, die Mittel, den Intentionen des Componisten gerecht zu werden, möglichst an die Hand gegeben.

Die Sonate I in F-moll besteht aus fünf Sätzen: dem ersten als *Allegro molto moderato* von schwermuthsvoller Stimmung und ernster Ursache durchwebt, ein zweitaktiges Motiv unmittelbar in Angriff nimmt, dasselbe in zwei Theilen harmonisch durchführt und verathmet in F dur schliesst. Hierauf folgt ein beruhigendes *Andante* voll gläubiger Innigkeit in Des-dur mit Ausweichungen in die verwandten Bmoll-Tonarten, dann eine dreistimmige Fuge in F-moll, *Allegro non troppo*, über ein achttaktiges scharf markirtes Thema, nach deren kunstgerechter, jedoch nicht allzu ausgedehnter Durchführung ein sanft klagendes *Andante con moto* in der Grundtonart und zwei Theilen, welches nur nach den nächstverwandten B-Tonarten und einmal nach D moll modulirt, in dem zweistimmigen Satze das stimmungsvolle Werk abschliesst.

Die Sonate II in C-dur bringt uns drei, resp. vier Sätze: ein *Andante*, eine Phantasie mit zweistimmiger Fuge und ein *Largo ma non troppo*. Der erste Satz charakterisirt sich in seinem ersten Theile durch gemessenen Ernst und eine gewisse Herbigkeit, mit der sich ein chromatisches Motiv in gebundener Führung nach einander in alle Octaven consequent bis zu einer Note des stimmungsvollen verminderten Septimenaccordes emporwälzt; der zweite Theil ergeht sich in der Durchführung eines Seitenmotivs, bis er nach kurzer Rückkehr zu dem emporstre-

henden ersten Motive mit harmonischer Befriedigung abschliesst. Die der Fuge zur Introduction dienende Phantasie beginnt mit einer schmerzlich aufschreienden Dissonanz, der alsbald im Zurücksinken in momentaner Ermattung und dann in weit entfernten Tonarten energische Aufrufe zur Ermuthigung folgen, denen sich die Fuge anschliesst, deren Thema aus dem Pedal der Orgel ausgeführt, sodann von der linken Hand und endlich von der rechten aufgenommen, ebenfalls aus der Tiefe sich aufwärts schwingt. In richtiger Folge alle Bestandtheile dieser Musikform: Orgelpunkt mit darauf ruhender Engführung des Themas, Augmentation im Pedalbasse mit Zuhilfenahme des Posaunen-Registers verwendend und hierauf imponirende würdevoll endet. Von ganz ausserordentlicher Innigkeit — wir möchten fast behaupten, die schönste Perle unter allen Sätzen dieser drei Sonaten — ist das den Schluss der gegenwärtigen bildende *Largo ma non troppo*, ein ruhendes Gebet zum Himmel, abwechselnd zwischen C-moll und C-dur, Vier- und Dreiachtel-Takt, ganz in der gleichen Stimmung von Weber's »Leise leise, fromme Weise« das mit einer interessanten rhythmischen Verschiebung des Hauptsatzes in Dur sanft ausklingt.

Die dritte Sonate, die kürzeste von den dreien, ist auf dem Titelblatte als in A-moll stehend bezeichnet, das erscheint will uns nicht recht einleuchten, nachdem sie mit einem kurzen choralartigen Satze in E-moll anfängt, nur der zweite Satz *Andante con moto* die Tonart A-moll festhält, dagegen alles Uebrige so auch die den letzten Satz bildenden Variationen in C-dur geschrieben sind. Den Variationen, sechs an der Zahl, ist ein höchst einfaches, in den drei Bassstimmen solenne auftretendes und in Quarten aufsteigendes Thema von vier Takten zu Grunde gelegt, das in jeder Variation entweder im Basse, in der Mittellage oder in der Oberstimme mitklingt, in immer reicherer harmonischer Ausstattung sich entfaltet und mit dem vollen Werke sowie mit Octavengängen des Pedals prachtvoll abschliesst.

Nach einem Rückblick auf diese drei Sonaten werfend, von denen gleichzeitig für Clavier eine vierhändige Ausgabe erschienen ist, während sie auch von jedem im Ueberwiegend im Lesen einigermassen geübten Pianisten ohne Schwierigkeit zweihändig gespielt werden können, fühlen wir uns gedrungen, unsere Ueberzeugung auszusprechen, dass diese Werke von tiefem Gehalte nach unserer innigsten Ueberzeugung jedem selbsten Orgelspieler wie jedem Freunde ernster Claviermusik den nachhaltigsten Genuss gewähren werden.

Die drei Gesänge für drei Frauenstimmen mit Begleitung des Pianoforte schliessen sich würdig den älteren Sammlungen dieses Tondichters Op. 77, 80, 81, 128 und 145 für dieselbe Stimmen-Combination an. Es sind überaus reizende und melodiöse Cabinetsstücke, welche als solche hauptsächlich im engeren Raume des Familienkreises die Herzen erwärmen und entzücken, wie denn aber auch einzelne der früheren, z. B. das Hexenlied aus Op. 80, der Libellentanz aus Op. 128 von dem Autor eigens dafür instrumentirt, selbst im Concertsaale eine zündende Wirkung bewiesen haben. Zur entsprechenden Aufführung erfordert die Mehrzahl derselben tüchtige musikalische Kräfte, reich intonirende Sängerinnen und einen gewandten Clavierspieler von poetischer Auffassung. Alle zeichnen sich durch glücklich gewählte Texte, interessante Führung und selbständige Bewegung der einzelnen Stimmen, viele auch durch contrapunktische Feinheiten und Kleinodien aus, die der Laie kaum gewahr wird, nicht minder durch eine stets charakteristische Clavierbegleitung.

Auch die neuesten nun vorliegenden des Op. 178 weisen diese Vorzüge auf, sie sind von einer Originalität und Frische, welche jeden Gedanken an ein Nachlassen der Erfindungskraft des Autors ausschliessen. Die beiden Nummern des ersten Heftes »Lerchenlied« und »Abendfrieden« Gedichte von Rittershausen bieten der Ausführung entschieden mehr Schwierigkeiten als die des zweiten. Beide sind durchcomponirt, das erste mit brillanter den Lerchenwirbel nachahmender Clavierbegleitung, das zweite mit eingestreuten kleinen Soli und einigen Takten für die drei Singstimmen ohne Begleitung, wobei der obligaten Wiedereintritten der letzteren wegen unbedingt die reinste Festhaltung des Tones nothwendig ist. Von den beiden offenbar weniger tief aufgefassten, doch deshalb nicht minder anmuthigen Liedern des zweiten Heftes »Lasst uns fröhlich singen« und »der 84. Psalm« ist das erste strophisch behandelt, wahrscheinlich der acht gleichlangen Melodie zu lieb, obwohl der Text des endlic Verses

»Lerche singt und Meise« etc.

dem der zweiten gegenüber

»Doch am schönsten singen Menschen als

unsere Gegenwart zu fordern scheint. Das zweite: »Lehre, Ewiger, mich deinen Weg« ist ein rührendes Gebet voll Demuth und stiller Andacht, das mit Sicherheit diese Stimmungen im Hörerkreise erwecken wird.

Es erübrigen für unsere Besprechung noch die drei Männerchöre »Heroenklänge«, »Martini-Kirchweihe« und »Kriegsgesang«. Schon seit mehr als 50 Jahren wendet sich unser Meister mit besonderer Vorliebe dieser Compositionsgattung zu, und konnten hiervon in dem Aufsatze in Nr. 40 dieser Blätter bereits 54 grösstentheils im Drucke erschienenen Hefte erwähnt werden.

Den »Heroenklängen« liegt ein Gedicht von Carl Lappe zu Grunde, von jenem Dichter, der auch zu Franz Schubert's schönsten und bekanntesten Liedern: »Das Einsame« und »Im Abendroth« (Op. 44 und Nachlass Heft 20) die höchst musikalischen, eben so gemüthsvollen als einzigen Texte geliefert und dessen »So oder so« einst Franz Lachner auch Beethoven in Musik gesetzt hat.

Das Werk wird eine poetische Physiologie der Eindrücke, welche das Schmettern, Wirbeln, Dröhnen und Sinnein der Hörner auf das Gemüth und die Phantasie des Jägers, Kriegers oder Naturfreundes hervorbringt und die mit dem Preise seines Erfinders schliesst. Zur Illustration dieser Schilderung hat der kenntnissreiche Componist mit der ihm eigenen Genialität der Instrumentirung dem vierstimmigen Chore als Grundlage und Begleitung zwei Trompeten, vier Hörner und zwei Fagotte beigegeben und der Partitur zur Erleichterung des Einstudirens einen Clavierbegleitung untergelegt. Nach einem kurzen Instrumentalvorspiele, welches ein einfache und doch pikante Hauptmotive markirt, wird diese von dem Chore aufgenommen und nebst ihrem Gegenthema durchgeführt, in der Mitte durch ein Adagio mit höchst interessanten harmonischen Wendungen, wo dem sich die Instrumente nur stellenweise mit grosser Discretion betheiligen, unterbrochen und hierauf unter Wiederkehr des ersten Motive und effectvollen Steigerung zum Schlusse gebracht.

Die Aufführung dieser unter den drei vorliegenden jedenfalls bedeutendsten Composition erfordert unbezweifelt eine oder sorgfältige Behandlung, vor Allem aber nebst einem tüchtigen Sängerchore eine geistvolle Auffassung und maassvolle Begleitung; die Wirkung wird aber dann auch zuverlässig eine ausgezeichnete und tief eindringende sein.

Dieses Werk, sowie der »Kriegsgesang« ist dem akademischen Gesangvereine in München, die »Martini-Kirchweihe« dagegen dem Regensburger Liederkranze gewidmet. Das launige Gedicht von Fr. Rückert: »Martini-Kirchweihe« ist mit glücklichem Humor in Form einer Litanei behandelt, wobei ein vorsingender Bariton-Solo vor jeder der vier Strophen den Heiligen anruft, und der nachsingende Chor welche Gänsebraten, Spiel und Tanz bis zum Erscheinen der heiligen Catharina er-

fleht, welche das Ganze an die Wand hängt. Die Aufführung dieser sehr gelungenen Romanze ist ohne alle Schwierigkeit, dieselbe wird bei einigermassen entsprechendem Vortrage die Zuhörerschaft lebhaft und erheitern.

Der »Kriegsgesang« ist für grössere Concertaufführungen von Männergesangvereinen bestimmt und demgemäss von dem vollen Orchester einschliesslich von vier Hörnern, drei Trompeten, drei Posaunen und Bombardon begleitet. Auch hier ist der Partitur ein Clavierauszug beigefügt. Die Composition ist in der Form eines Marsches mit kurzer Introduction, zwei Theilen Allegro maestoso, Trio, Wiederholung der beiden Theile und den Abschluss bildender Coda durchgeführt. Das Motiv des Marsches ist feurig, kühn, herausfordernd, besteht aus vier sich öfters wiederholenden Takten von schwungvollem Rhythmus und malt mit kräftigen Zügen die Begeisterung auf Siegesgewissheit der in den Kampf ziehenden Streiter. Die nach dem Trio eintretenden Poco piu lento preist das Dulce et decorum des Todes für das Vaterland, worauf mit interessanten harmonischen Fortschreitung durch entfernt liegende Tonarten wieder in das Marschmotiv eingelenkt und das höchst wirkungsvolle Werk zum Piu stretto und pompösen Abschlusse gebracht wird.

Nach ihrer ganzen Anlage reiht sich diese Composition der »Sturmesmythe« und insbesondere dem »Morte imperatore« desselben Autors an. Die Ausführung des gesanglichen Theiles ist durchaus nicht schwierig, sie erfordert einen stark besetzten Chor, der für den Tenor nets in massiger als über das eingestrichene a hinausgehender Höhe, für den Bass in nicht zu grosser Tiefe sich bewegt; ein tüchtiges und gut geleitetes Orchester ist jedoch zur Wiedergabe des Glanzes und richtigen Eindruckes des ganzen Stückes unerlässlich.

Indem wir uns für diese neuen Spenden dem Nestor der deutschen Meister herzlich danken und die Ueberzeugung aussprechen, dass sie theils in häuslichen Kreisen, theils bei öffentlichen Productionen Tausenden eine hochwillkommene und genussreiche Gabe sein werden, wünschen wir aufrichtig, dass ihm der Himmel noch recht lange ein gleich fruchtbringendes Wirken auf diesem Gebiete gestatten möge.

München. L. v. St.

Mattheson's Beschreibung der Orgelwerke seiner Zeit.

(Fortsetzung.)

52

Die Orgel zu St. Petri in Hamburg,

hat 57 Stimmen.

Brust.			Werk.		
1	Dulcian	8	1	Trommete	16
2	Regal	8	2	Spitzflöte	4
3	Octava	4	3	Scharff	—
4	Octava	2	4	Mixtur	—
5	Quintadena	8	5	Rausch-Pfeife	—
6	Sesquialtera	—	6	Gedact	16
7	Scharff	—	7	Flachflöte	8

Ober-Positiv.					
			8	Octava	4
			9	Hohl-Pfeife	8
			10	Octava	8
			11	Principal	16
1	Cimbel-Stern	—		**Rück-Positiv.**	
2	Trommete	8	1	Trichter-Regal	8
3	Trommete	4	2	Dulcian	16
4	Scharff	—	3	Octava	1
5	Nasat	3	4	Blockflöte	4
6	Octava	4	5	Sesquialtera	—
7	Quintadena	16	6	Gedact	8
8	Octava	2	7	Principal	8
9	Spitzflöte	8	8	Quer-Flöte	4
10	Gemshorn	8	9	Quintadena	8
11	Baar-Pfeife	8	10	Sifflet	1
			11	Scharff	—
			12	Schallmei	8

Pedal.		
1	Principal	24
2	Mixtur	—
3	Octava	8
4	Dulcian	16
5	Trommete	8
6	Octava	4
(7	Tremulant)	—
8	Unter-Satz	32
9	Trommete	4
10	Posaune	32
11	Rausch-Pfeife	—
12	Gedact	8
13	Cornet	2

Die drei Ober-Claviere können gekoppelt werden. Das grosse Principal im Pedal ist eigentlich 24 Fuss, weil es aber nur bis ins F geht, welches auch in der Tugend der Bass-Thürmer die grösseste Pfeife ist, so hat es der Orgelbauer ebenfalls 32 Fuss genannt.

53

Die neue Michaelis-Orgel in Hamburg,

hat [illegible] Stimmen.

Werk.			Rück-Positiv.		
1	Principal	16	1	Principal	8
2	Quintadena	16	2	Gedact	8
3	Octava	8	3	Quintadena	8
4	Rohrflöte	8	4	Octava	4
5	Octava	4	5	Octava	2
6	Spitzflöte	4	6	Flûte douce	4
7	Nasat	3	7	Gedact-Quinta	3
8	Super-Octava	2	8	Sesquialtera	2fach
9	Rausch-Pfeife	2fach	9	Quinta	$1\frac{1}{2}$
10	Mixtur	6.8fach	10	Spitzflöte	2
11	Cimbel	3fach	11	Scharff	4.5fach
12	Trommete	16 Fuss	12	Dulcian	16
13	Trommete	8	13	Hautbois	8
14	Vox humana	8			

Brust.			Pedal.		
			1	Principal	32
			2	Sub-Bass	16
			3	Rohr-Quint	12
1	Flûte douce	8	4	Octava	8
2	Octava	4	5	Octava	4
3	Rohrflöte	4	6	Rausch-Pfeife	2fach
4	Quinta	3	7	Mixtur	6fach
5	Octava	2	8	Nachthorn	2 Fuss
6	Waldflöte	2	9	Gross-Posaun	32
7	Tertian	2fach	10	Posaune	16
8	Sifflet	$1\frac{1}{2}$	11	Dulcian	16
9	Scharff	4fach	12	Trommete	8
10	Trichter-Regal	8 Fuss	13	Trommete	4
11	Schallmei	4	14	Cornet	2

54

Die Dom-Orgel in Hamburg,

hat 60 Stimmen.

Werk.					
1	Principal	8	5	Flöte	4
2	Quintadena	16	6	Mixtur	—
3	Hohl-Flöte	8	7	Scharff	—
4	Hohl-Flöte	4	8	Sifflet	2
5	Octava	4	9	Baar-Pfeife	8
6	Nasat	3	10	Trichter-Regal	8
				Pedal.	
7	Mixtur	—	1	Principal	16
8	Scharff	—	2	Octava	8
9	Blockflöte	4	3	Unter-Satz	16
10	Trommete	16	4	Octava	4
11	Trommete	8	5	Gedact	8
	Mittel-Positiv.		6	Rausch-Pfeife	—
1	Principal	8	7	Mixtur	—
2	Quintadena	8	8	Posaune	16
3	Octava	4	9	Trommete	8
4	Gedact	8	10	Cornet	2

55

Die Orgel zu St. Johann in Hamburg,

hat 30 Stimmen.

Werk.					
1	Principal	8	6	Octava	4
2	Quintadena	16	7	Gemshorn	2
3	Holzflöte	8	8	Rausch-Pfeife	2fach
4	Spitzflöte	4	9	Mixtur	6—8fach
5	Nasat	3	10	Cimbel	—
			11	Trommete	8

25*

Rück-Positiv.

1	Principal	8
2	Gedact	8
3	Quintadena	8
4	Tertian	2fach
5	Super-Octave	2 Fuss
6	Flöte	4
7	Scharff	5fach
8	Sesquialtera	2fach
9	Siffet	1½
10	Dulcian	16

Pedal.

1	Unter-Satz	32
2	Octava	8
3	Octava	4
4	Nacht Horn	2
5	Mixtur	6fach
6	Rausch-Pfeife	2fach
7	Posaune	32
8	Trommete	16
9	Cornet	2

Diese Orgel hat 6 Span-Bälge, zween Tremulanten, deren einer geschwinde, der andere langsam schlägt, vier Coppeln, davon 3 blind, das vierte aber ist bei Schlüssel.

Arp Schnitker hat das Werk gemacht.

56.

Die Orgel zu St. Mar. Magdal. in Hamburg,

hat 23 Stimmen.

Werk.

1	Principal	8
2	Quintadena	16
3	Rohrflöte	8
4	Mixtur	6fach
5	Octava	4 Fuss
6	Hölzern Principal	8
7	Dulcian	16
8	Trommete	8

Rück-Positiv.

1	Principal	4
2	Gedact	8
3	Quintadena	8
4	Querflöte	4
5	Sesquialtera	2fach
6	Scharff	3fach
7	Schallmei	4 Fuss
8	Trichter-Regal	8*)

Pedal.

1	Untersatz	16
2	Octava	8
3	Mixtur	4fach
4	Posaune	16 Fuss
5	Trommete	8
6	Trommete	4
7	Bauer-flöte	1

Hierzu sind fünf Bälge und ein Tremulant.

Das Manual hat nur zwei Subsemitone in jeder Octave, welche unten herum ist.

Das Werk ist Anno 1630 von *Gottfried Fritsche* aus Meissen gebauet und hat keine Coppel.

---

*) Dieses *Trichter-Regal* ist eben nach der alten Struction, worin die *Pfeiffen* ganz kurz und oben sehr weit sind; von solchem ist Orch. I. pag. 144 die Rede.

57.

Die Orgel zu St. Gertrud in Hamburg,

hat 26 Stimmen.

Werk.

1	Principal	8
2	Gedact	8
3	Hohlflöte	4
4	Nasat	3
5	Gemshorn	2
6	Octava	4
7	Mixtur	5. 6. 8fach
8	Super-Octave	2 Fuss
9	Cimbel	3fach
10	Trommete	8 Fuss

Brust.

1	Gemsen-Gedact von Holz, sehr lieblich	8
2	Flöte von Holz	4
3	Waldflöte	2
4	Siffet	1½
5	Scharff	3fach
6	Sesquialtera	2fach
7	Dulcian	8 Fuss
8	[illegible]	

Pedal.

1	Unter-Satz	16
2	Trommet	8
3	Trommet	4

Coppel zum Pedal und Manual, wie auch zur Brust an dem Manual. 4 Bälge. Ein Tremulant durchs ganze Werk.

Bei dieser Orgel ist ein sonderlicher *Cimbel-Stern* über der Struction unter dem Postament, worauf St. Gertrudis Bildniss stehet, mit der Capelle auf dem Arm. Der Stern ist stark vergüldet. In der Mitte desselben ist eine Rose von geschliffenem Stahl, auf diamanten Art, welche, wenn die Sonne darauf scheinet und der Stern läuft, einen Blitz von sich wirft. Auf den Spitzen des Sterns stehen gleichfalls dergleichen kleinere geschliffene Rosen, zwischen welchen gemalte Flammen herausgehen, so bei der Wendung einen Regenbogen abbilden. Acht Cimbel-Glöcklein sind am Stern, und wenn er läuft, geben dieselbe einen trefflichen Klang von sich.

Das Werk ist Anno 1720 von *Arp Schnitker* renovirt.

58. (Mz.)

Die Orgel in der St. Michaelis-Kirche zu Jena,

hat 45 klingende Stimmen.

Ober-Manual.

1	Bordun	16 Fuss
2	Principal	8
3	Octava	4
4	Super-Octava	2
5	Rohrflöte	4
6	Trompete	8
7	Quinte	3
8	Nasat	3
9	Sesquialtera völlig	
10	Rausch Pfeife	—
11	Cimbel, nicht auf Mixtur-Art repetirend	3fach
12	Mixtur, repetirt nur in der letzten Octava	6fach
13	Mixtur	6fach

Ober- und Mittel-Manual kann mit dem Ober-Manual gekoppelt, auch mit dem Pedal durch eine Wind-Koppel vereinbaret werden.

Mittel-Manual.

1	Quintadena	16 Fuss
2	Principal, etwas lieblicher als das vorige, zur Musik bequem	8
3	Octava	4 Fuss
4	Super-Octava	2
5	Quinte	3
6	Rohr-Nasat	3
7	Mixtur	—
8	Sesquialtera völlig, doch kleinerer Proportion als obige	
9	Viola di Gamba	8
10	Gemshorn	8
11	Grob-Gedackt	8
12	Klein-Gedact	4

Brust-Manual.

1	Principal	4
2	Nasat	3
3	Quintadena	4
4	Octava	2
5	Quinte	1½
6	Sexta	1
7	Siffet	1 Fuss, gleich durch
8	Cymbel	3fach

Pedal.

1	Principal-Bass	16 Fuss	
2	Sub-Bass	16	
3	Violone	16	Metall
4	Octava	8	Metall
5	Octava	8	Holz
6	Super-Octava	4	
7	Waldflöte	2	
8	Violon-Bass	4	
9	Posaunen-Bass	16	
10	Trompeten-Bass	8	
11	Grosser Untersatz, aus einer 32füssigen Octava von Holz	32	
12	Mixtur	6fach	

Die 4 Principale sind von Zinn und fein poliret. Der Bälge sind neune, und ist der Wind im Manual und Pedal abgetheilet.

Der Meister hat *Georg Christoph Stertzing* geheissen, von Eisenach bürtig. Der Organist heisst *Joh. Nic. Bach.*

59. (Mz.)

Die Orgel in der Collegen-Kirche zu Jena,

hat 27 Stimmen.

Erstes Manual.

1	Principal	8 Fuss
2	Gedact	8
3	Gemshorn	8
4	Octava	4
5	Super-Octava	2
6	Tertia	1⅗
7	Quinta	3
8	Quintadena	16
9	Trompete	8
10	Mixtur	6fach

Andres Manual.

1	Principal	4 Fuss
2	Gedact	8
3	Viola di Gamba	8
4	Quintadena	8
5	Quinte	3
6	Tertie	1⅗
7	Waldflöte	2
8	Octava	2
9	Regale	16
10	Mixtur	3fach

Pedal.

1	Principal-Bass	16 Fuss
2	Octave	8
3	Sub-Bass	16
4	Octava	4
5	Mixtur	6fach
6	Schalmei	4 Fuss
7	Posaun-Bass	16

Das Pedal kann mit dem ersten Manual gekoppelt werden.

Ohngefähr An. 1666 ist dieses Werk von einem Namens *Röder* angefangen, aber nicht vollendet worden, weil er sich absentirt. Der bekannte Orgelmacher *Thaumer* hat es vor etwa 26 Jahren vollend ausgebauet. *Johann Nicolaus Bach* ist auch hier Organist.

60.

Die Orgel zu Insterburg (in Preussen)

hat 23 Stimmen.

Werk.

1	Principal	8
2	Bordun	16
3	Octava	4
4	Super-Octave	2
5	Quinte	1½
6	Sexte	2
7	Mixtura	5fach
8	Spiel-Flöte	4 Fuss
9	Gedact	8
10	Offene Flöte	4
11	Rohrflöte	8
12	Schalmei	16

Brust-Positiv			Pedal		
1	Principal	4	1	Sub-Bass	16
2	Gedact	8	2	Octave	8
3	Octave	2	3	Super-Octave	4
4	Nasat	3	4	Sexte	—
5	Cimbe	1½	5	Mixtur	—
6	Mixtur	—	6	Posaune	16
7	Spitzflöte	8	7	Trommete	8
8	Quintadena	8	8	Cornet	4
9	Dulcian	8		Wobei ein Cimbel-Stern drei	
10	Jungfern-Regal	8		Ventile und acht Bälge	

(Folgt Königsberg.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

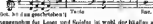
Neue Varia.

(Schluss.)

Franz Neruda Op. 30. Zwei Concertpiècen für Violoncell und Clavier. Kopenhagen, Lose. à M. 1.05 — wollen schon mehr bedeuten: man setzt sich aufs hohe Pferd, man macht die Mode der gefeierten Mund-Kamaraden, der Geiger muss zeigen »Wer ich bin«; zu mehrerer Gewissheit betitelt sich Nr. 2 ausdrücklich per Gänsefuss »UNGARISCH«, damit man merke, auf welchem Thade das »Glück« wir uns befinden. Dieses zweite Stück ist allerdings charakteristisch in muthwilligem Hin- und Herfaseln glitzernder Wendungen, die den Spielmann ins Licht stellen; die Melodie ist, so meist wie die Gründungszeitung meldete (S. 88, Bd. 38 S. 987): »Mehr Leidenschaft als Gemüth, mehr Feuer als Herz, mehr Sensualismus als Empfindung, weniger Gesang als Action. Gesticulation dient man beifügen«, woraus auch zu erklären die übrigen Eigenschaften des Zimbelismus. Dennoch ein hübscher Nebenoder zweiter Haupt-Satz voll pikanten (spiccato resp. spiccato = springend gestossen Staccato) lockt ohne virtuosen Uebermuth



aber alsbald mit dem ersten Satz in allerlei Hierdamm verflochten, nicht ohne Reiz, doch überfällt mit steigendem Kunststücken, zuletzt 15 Takte Octavensprünge *accelerando crescendo* mit den anfretenden Doppelgriffen dichter Heim



(Gott, hat das geschrieben?) Tutti ... Solo.

Unangenehm fürs Lesen und Spielen ist wohl der häufige, zuweilen unnöthige Schlüsselwechsel, zumuthet  tanzen zu lernen wie toll. Wir weissagen dem glücklichen Meister immensehen Applaus derer, die das »Nachendliche« für die Krone der Kunst achten.

Das andere Stück Nr. 1 (Mazurka) ist milder, vorzüglicher, wenn auch nicht melodisch bedeutender; es sind mehr Figuren als wohlem Cantilenen, mit wärmerem Glanz geht auf den zweiten Theil, der, wenn auch sonderbar harmonisirt, doch den Beweis giebt, dass der Autor Besseres leisten könnte, wenn er der Moschusatmosphäre der Salons Valet sagen und was Tüchtiges lernen wollte.

C. L. Fuchs hat in Op. 46 und 47 Clavierspielerei mit programmatischen Glossen nicht unglücklich verbunden, wobei die prächtigen Titel mit den durchsichtigen Malerschnitzen nicht schaden, obwohl man ohne diese die Dinge eben so gut, ja besser begriffe. Avis an Herrn Oberdecorateur der Zukunft Hebbe: W. 1. In Op. 46 »Sternennacht« vernehmen wir weder Sterne noch Nacht, aber gerade den würdig tonischen Anfang, dem eine südwarme sentimentale Melodie folgt, die freilich späterhin mit clavierigen, schon ziemlich wohlfeil gewordenen Coloraturen verschleiert wird, aber doch deutlich bleibt, wenn die logische Frage, wo das Ding geblieben ist. — In Op. 47 »Wasserfall« ist die Tonmalerei noch weniger zu finden, aber die Melodie dazu sanstfluthender, ja sie würde durch das fortgetragene Arpeggio verständlicher, lieblicher klingen. Wenigstens gehört das Stück nicht zu Antiquitäten Laden.

Hugo Riemann Op. 5. (S. 13. Vg. Allgem. Musikal. Zeitung 1875 Sp. 308. Glücklich, wer heute noch ein Opus an den Mann bringt, d. h. an den richtigen Verleger. Diese Stücke sind leidlich ordentlich zu positionieren (sobald nicht rasch. Gemein mit der glänzenden Majorität der Tonsätzer der »Gegenwart« dem »Zukunft« problematisch, ist in Riemann's Stücken die Schwäche im Andante oder Adagio (welche Stücke sonst als Zeugniss guter Liebe und wahrer Begabung gelten) und die Gelungenschaft etwaiger Scherzi.

Ph. Rüfer Op. 32. Vier Clavierstücke (Offenbach, André. 80 Pf.) sind etwas affectirt niedlich, manche verdrehte Wendungen, wie S. 3 *Intrallar* neben guten sentimentalen Grundmotiven, zeigen ein vielleicht bildsames Talent, weil diese heutigen Stückchen doch eine Stufe höher stehen als die früheren. S. d. Bl. 1875 Sp. 663, 1877 Sp. 648.

Gustave Sandré Op. 10. Six Pièces pour Piano à 4 mains (Offenbach, André. 3 M.), davon nur die drei letzten vorliegen und bereits in diesen Bl. 1873 Sp. 311 von W. O. günstig beurtheilt; dem Urtheile stimme ich zur Hälfte bei, da ich nur die Hälfte der sonst geschwisterlichen Heftchen kenne, die übrigens besonderes Lob verdienen, weil sie Originalsachen bringen, nicht Arrangements, und weil sie nicht übermässige Kräfte fordern. Noch zwei Hefte gleicher Kategorie liegen mir aus.

Rob. Schwalm würden wir nach seinen misrathenen Vocalien (s. d. Bl. 1874 Sp. 276) unberührt lassen, wenn nicht das Impromptu Op. 20, Nr. 4 in Des ⅜ (Danzig, Ziemssen) ansprechende Instrumentalideen ohne verrückte Modulation und zwar etwas glanzvoller brillant, aber nicht lügenhaft sich präsentirte; wir wünschten eine zum Hauptthema ein Gegenthema, wozu jenes eigentlich auffordert.

Johannes Wendel Op. 10. Sechs »Claviersätze« (Offenbach, André. M. 2.00), davon Nr. 3 Abendscene B-dur ⅝ sentimentalisch, recht wohlklingend, fast angenehm, und Nr. 4 *Scherzo capriccioso* G-moll ⅜ nicht übler Grundlage, noch sich moderner Themen, vielleicht zu weit ausgesponnen für den Inhalt. Übrigens wie das vorige mehr gehalten; etwas der Folge von eben chromatisch aufsteigenden unreinen Quinten, deren Absicht und Anlage wir wohl verstehen, aber sie statt eben ergrauter Oktaven lieber durch leichte Gegenbewegung der Oberstimmen gedämpft sähen (S. 4—5 Takt 7—9).

Josef Werner bringt ein *Lento* aus Gluck's »Orpheus«, bearbeitet für Violoncell mit Clavierbegleitung (Leipzig, Breitkopf und Härtel. M. 1.00) in einfach ansprechender Weise; es ist das Lento aus dem Ballet, wo die Furien bekannten, durch des Harfners Lied gerührt zu sein (Act 2, Nr. 40, 30); F-dur und D-moll, es sind die zwei mittleren Sätze, deren man gern den letzten bei- oder anfügen möchte mit Reprise des ersten.

E. Krüger.

Arrangements für Pianoforte.

9. **Jadassohn, Serenade** (Nr. 3, A-dur) für Orchester (I. Introduzione in tempo di marcia. II. Cavatina ed Intermezzo. III. Scherzo capriccioso. IV. Finale). Op. 47. Arrangement für das Pianoforte zu vier Händen vom Componisten. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Preis M. 5.50.

In Nr. 47 des laufenden Jahrgangs dieser Zeitung zeigten wir die Partitur dieser Serenade (in A-dur, nicht, wie dort ge-

druckt sieht, in H-dur) an. Der Componist hat dieselbe nun auch für Pianoforte zu vier Händen arrangirt und zwar sehr spielbar. Auch auf das Arrangement des freundlichen Werks seien Clavierspieler hiermit aufmerksam gemacht.

Fr Chopin. Etüde C-moll (aus Op 25 Nr 12) für das Pianoforte. Arrangement für zwei Pianoforte von **Hermann Scholtz.** Leipzig Breitkopf und Härtel. Preis M 2,50.

Dem einen Clavier sind bei diesem Arrangement die Figuren, dem andern die Accorde zugetheilt. Immerhin eine nützliche Uebung, hauptsächlich für den, der die Figuren spielt.

Anton Rubinstein. Finale des ersten Actes aus der Oper »Die Maccabäer« für zwei Pianoforte zu acht Händen arrangirt von **Richard Schmidt.** Berlin und Posen, Ed. Bote und G. Bock. Pr M 6,50.

Da wir die Partitur des Finales nicht kennen, so können wir nur sagen, dass das Arrangement gut gemacht und alles Wesentliche aus der Partitur aufgenommen zu haben scheint. Einen erheblichen Eindruck kann es unmöglich hervorbringen auf den, der den Zusammenhang und Text nicht kennt. So viel ist aber herauszuhören, dass es an Abwechslung und mehr oder minder effectvollen Stellen nicht fehlt. Von Vortheil wäre es gewesen, hätten die Recitative, mit denen man so nichts anzufangen weiss, wegbleiben können. Aber wir können uns denken, dass es seine Schwierigkeiten haben mochte. *Frdk*

Kammermusik.

Woldemar Bargiel. Octett für vier Violinen, zwei Violen und zwei Violoncelle. Op. 15[a]. Partitur Pr 9 M, Stimmen Pr 12 M.

— **Quartett** Nr 3 für zwei Violinen, Viola und Violoncell. Op. 15[b]. Partitur Pr 2 M, Stimmen Pr M 5,50. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Hiermit wollen wir nur bescheinigen, dass uns vorstehende Werke zur Besprechung zugegangen sind. Ein näheres Eingehen auf sie behalten wir uns vor. Vorläufig seien Alle, welche gute Kammermusik von eigenartiger Färbung lieben, auf sie hingewiesen. Die vom Componisten verfertigten Arrangements beider Werke für das Pianoforte zu vier Händen empfahlen wir bereits in Nr. 42 dieser Zeitung. *Frdk*

Schubert. Transcriptions des Lieder en Forme de Fantaisies pour Violon et Piano par **Siegfried Jacoby.** Op. 53. 2 Hefte. Pr à M 2. Hamburg, G. W. Niemeyer.

Das Opus des Herrn Jacoby — wenn man es so nennen will — enthält in sechs Heften 14 Franz Schubert'sche Lieder. Eine kleine freie Einleitung, eine Variation, Ueberleitung von einem Liede zum andern und ein frei verlaufender Schluss, das sind ungefähr die eignen Zuthaten des Verfassers. Da die Sachen sich vorzugsweise an dilettirende Geiger wenden, so legen wir einen strengeren kritischen Maassstab nicht an, begnügen uns vielmehr damit, zu sagen, dass sie nicht ungeschickt gemacht und nicht zu schwer ausgefallen sind, sowie wir auch loben, dass das betreffende Lied wenigstens einmal unverfälscht gebracht wird. Es steht nicht zu bezweifeln, dass die Spieler an den herrlichen Schubert'schen Melodien Gefallen finden werden. Wozu nur der französische Titel?

Antoine Herzberg. 24 Préludes pour Piano. Op. 45. Pr M 2,50. Berlin und Posen, Ed. Bote und G. Bock.

Lauter kleine Vorspiele, oft nur von 10—12 Takten, in allen Dur- und Molltonarten, weder schwer noch so leicht, dass sie gerade von Anfängern gespielt werden könnten. Fast jedes derselben hat seine besondere Figur oder sein Motiv.

Dass das Werkchen instructiven Zwecken dienen soll, scheint uns kaum zweifelhaft; wir wissen nur, offen gesagt, nicht recht welchen? Die kleinen Dingerchen sind Sr. Majestät dem Kaiser von Brasilien gewidmet. *Frdk*

Berichte

Barmen, 15 December.

Unsere diesjährige Saison hat bis jetzt einen glänzenden Verlauf genommen, wie das folgende kurz zeigen mag. Am 10. October im ersten Abonnementconcert hörten wir Herrn Emil Sauret aus Paris kennen, einen Geigenkünstler, der es an Virtuosität wohl mit jedem Lebenden aufnimmt, während in Bezug auf gesunden Ton, seelischen Vortrag, überhaupt auf geistige Durchbildung und Auffassung ein Vergleich mit Joachim oder Sarasate für jetzt noch nicht zu Gunsten des erst 19jährigen Künstlers ausfallen könnte. Herr Sauret spielte das ungemein schwierige Fismoll-Concert von Ernst, eine Romanze von Bruch, Polonaise von Chopin und als Zugabe die Sirenen von Wieniawski. Der Chor betheiligte sich an dem Concert nur mit zwei kleineren Sachen: Marsch und Chor aus den »Ruinen von Athen« und Uhland's Schlachtgesang für einstimmigen Männerchor von Hiller; dagegen brachte das Orchester unter Leitung des Königl. Musikdirectors Krause höchst erwünschte und mit aller Sorgfalt ausgearbeitete Gaben: Mendelssohn's Ouvertüre zu »Meeresstille und glückliche Fahrt« und im zweiten Theil die Eroica.

Im zweiten Concert am 6. November gelangte »Orpheus« von Max Bruch zur Aufführung. Die glänzende Aufnahme, welche das Werk fand, hat bewiesen, dass die Wirkung, welche dasselbe bei der ersten Aufführung im Februar 1870 allenthalben, so auch hier und hier zuerst, ausgeübt hatte, eine nachhaltige gewesen ist. Die Wiederholung wurde freudig begrüsst und die Stimmung im Publikum war eine gehobene. Neben den vielen Schönheiten in dem Werke selbst ist dieses Resultat vornehmlich dem Eifer und der Hingabe zu danken, womit Herr Musikdirector Krause und der Chor ihre Aufgabe erfassten und durchführten, sodann aber auch der vollendeten Mitwirkung des Frl. Auguste Hohenschild von Berlin, deren Leistungen neben denen des Chors als Höhepunkte zu verzeichnen sind. Sie sang die Penelope mit überzeugender eindringlicher Leidenschaft, mit durchaus künstlerischer Auffassung. Ihre Stimmmittel sind bedeutend, sie verfügt über einen kräftigen, markigen, noch eben und schön gut ausgebildeten Mezzo-Sopran kurz, Frl. Hohenschild verdient überall für das Oratoriengesang soweit Confession und dramatischer Vortrag in Betracht kommen, empfohlen zu werden, wie sie auch mit Händel'schen Coloraturen abfinden wurde. Darüber habe ich kein Urtheil. Die übrigen Solisten Fräulein Wohlers aus Cöln und Herr Kleinsaher aus Hannover konnten zwar gegen Frl. Hohenschild nicht so recht aufkommen, gaben aber doch ihr Bestes, um ihre Aufgabe künstlerisch zu gestalten. Herrn Kleinsaher hatte es Selbstüberwindung gekostet, die Partie, welche ihm überhaupt zu hoch liegt, noch in letzter Stunde zu übernehmen. Frl. Wohlers ist noch Anfängerin, ihr Vortrag kämpft noch mit Befangenheit und geistiger Unfreiheit.

Zu einem wahren Festtage gestaltete sich der 22. November. Seit langer Zeit hatten wir Frau Joachim einmal wieder bei uns. Für die Leistungen dieser »Königin unter den Sängerinnen« finde ich kaum geeignete Worte des Lobes. Ihre herrliche Stimme ist glücklicher Weise von den Wirkungen einer schweren Krankheit fast ganz verschont geblieben und der Vortrag. Noch immer jenes unbeschreiblich Seelische und Wundervolle, das jedes ihrer Lieder zu einem Hochgenuss für den Hörer macht. Frau Joachim sang Beethoven's Scene und Arie »Ah perfido« und drei schwedische Volkslieder. Endloser Beifall, Orchestertusch und ein Lorbeerkranz lohnten diese Leistungen. Aber den höchsten Triumph ihrer Kunst feierte Frau Joachim noch bei der herrlichen Rhapsodie von Brahms (für Alt-Solo, Männerchor und Orchester), eine Composition, welche schon früher in diesen Blättern als eine der glücklichsten Kundgebungen Brahms'schen Geistes Erwähnung fand (bei Gelegenheit einer früheren Barmer Aufführung). Auch unser gut besetzter Männerchor verdient Lob für den Eifer, mit dem er das schwierige Stück sich so eigen gemacht und für die Discretion, mit der er hinter die führende Altstimme zurück trat. Die Ouvertüren zu Iphigenie von Gluck und zu Leonore (III.) eröffneten und schlossen den ersten Theil. Der zweite Theil umfasste den zweiten Haupt-Magnet für dies Concert

Stuttgart, 15 December.

Bitte
um Ueberlassung eines gebrauchten Instruments.

Hierzu eine Beilage: Verlags-Mittheilungen No. 6 von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur Friedrich Chrysander.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 26. December 1877. **Nr. 52.** XII. Jahrgang.

Inhalt: Rembrandt's Farbengebung mit der Musik verglichen. — Mattheson's Beschreibung der Orgelwerke seiner Zeit. (Fortsetzung: Königsberg.) — Kölnische Briefe aus dem Dome. 10. — Berichte (Leipzig). — Anzeiger.

Aufforderung zur Subscription.

Mit dieser Nummer schliesst der zwölfte Jahrgang dieser Zeitung, und ersuche ich die geehrten Abonnenten, ihre Bestellungen auf den nächsten Jahrgang rechtzeitig einsenden zu wollen.

J. Rieter-Biedermann.

Rembrandt's Farbengebung mit der Musik verglichen.

Malerei und Musik sind so verwandt, dass sie Ausdrucke von einander entlehnen. Namentlich ist es die Malerei, welche verschiedene Grundbezeichnungen der Musik, wie Ton, Harmonie und andere, in ihr Gebiet herüber genommen hat. Es ist deshalb erklärlich, dass Vergleiche zwischen beiden Künsten und einzelnen Meistern in der ein beliebtes Thema bilden. Sollen dieselben von Nutzen sein, so müssen sie noch weit mehr, als bisher geschehen ist, in die eigenthümliche Technik der einzelnen Meister eindringen. Dadurch erst ergeben sich Parallelen, welche die Kenntniss der Kunst erweitern.

Man unterscheidet wohl plastische und musikalische Maler, die ersteren sind vorwiegend Zeichner, die letzteren Coloristen. Zu den musikalischen Malern ersten Ranges gehört ohne Zweifel Rembrandt. Einen schönen Aufsatz über ihn, welcher diese Seite seiner Kunst mit Verständniss hervorhebt, veröffentlichte Ed. Kolloff als »Rembrandt's Leben und Werke« in Raumer's historischem Taschenbuch vom 1854 [S. 401—582]. Vieles von dem, was er im Allgemeinen sagt, kann fast ohne Aenderung auch auf gewisse Meister der Tonkunst angewandt werden. So wenn es heisst: »Von allen niederländischen Malern, vielleicht sogar von allen, die je gemalt haben, hat Rembrandt die meiste Deutlichkeit und Lebendigkeit in der Composition. Niemand versteht besser als er die Personen eines Bildes zu verbinden und in Scene zu setzen; alles ist am gehörigen Platze, alles hilft und unterstützt in seiner Art die Entwickelung einer gemeinschaftlichen Handlung; keine Figur, die nicht individuell charakterisirt, keine, deren persönliche Gebahrung und specielle Beziehung zum Ganzen nicht auf den ersten Blick verständlich ist. Ueberall Drama, überall des Natürlichen Leben, und dabei eine Originalität des Gedankens und eine Bestimmtheit in der Behandlung, die Rembrandt zu einem apparten Meister machen. Alles concentrirt sich auf die Darstellung des prägnanten Moments, und das unmittelbare Hineinversetzen des Beschauers in den Mittelpunkt der Handlung.

Semper ad eventum festinat, et in medias res
Non secus ac notas auditorem rapit, et quae
Desperat tractata nitescere posse, relinquit.

So schreibt der Dichter, der für die Ewigkeit schreibt; so malt der Meister, der für die Ewigkeit malt. Er weiss Schönheiten Vorthels anzupassen, durch seine Nachlässigkeiten, Fehler, Schwächen gewinnt er, wie Homer, durch den Schlummer seiner Muse.« [S. 500.]

Die hier gelobte Compositionsweise ist im Grunde die, welche alle grossen Meister in allen Künsten befolgt haben, jeder in seiner Weise. Auch im Colorit oder Farbenlicht bewährt sich diese be vollendete Meisterschaft des niederländischen Malers, was um so deutlicher wird, wenn man ihn z. B. mit einem Caravaggio, dem Haupt der naturalistischen Richtung, vergleicht, dessen Vorzüge ausschliesslich auf diesem Gebiete liegen. Kolloff sagt darüber: »Caravaggio's Helldunkel besteht in einem starken und kräftigen Farbenton und ist oft trefflich behandelt, aber doch nicht eigentlich Das, was die Italiener chiaro ed scuro nennen: das wahre Helldunkel war bei Rembrandt, dessen Bilder vom höchsten Lichte bis zum tiefsten Schatten aufs feinste abgestuft sind, sodass sie von eigenem Glanze zu leuchten scheinen und darin nicht bloss die Gegenstände, die in Augenschein gestellt werden sollten, sondern auch die Gegenstände, die unbeschadet dem Augenscheine entzogen und in Schatten gestellt werden konnten, zu unterscheiden sind. Ein Gemälde von Caravaggio ergreift, indem das Abstechende der lichten Massen von den dunkeln die Sehnerven stark rührt; aber diese Rührung hat etwas Schmerzhaftes, weil der Eindruck zu grell ist. Rembrandt's Gemälde hingegen thun den Sehnerven wohl. Licht und Schatten machen hier nicht bloss schwarze und weisse Flecken, sondern bringen abwechselnd durch dämmerige, halb hellere und leuchtende Stellen, die harmonisch und mit natürlichen Uebergängen aneinander hängen. Man vergisst, dass die Gegenstände auf einer Fläche dargestellt sind, es hat sie die Leinwand ausgehöhlt und die ganze Tiefe in eine Menge kleiner Pläne abgestuft. Die Gestalten haben Rundung und Bewegung, die Gruppen, durch ihren Gegensatz und Contrast, die Halbtöne, die Lampen, die Reflexe, die Schattirungen thun die wunderbarsten Wirkungen der Ruhepunkte und Drücker. Licht und Schatten unterbrechen und unterstützen sich gegenseitig, die Lichter durch Uebergänge zusammen verbunden bilden eine einzige Masse, und alles dies giebt ein Concert prägnantester Farbenwirkung, welches im Ganzen harmonisch und wird, und im

Einzelnen seine Kreuzungen und seine sonstigen Partien hat.« [S. 345.]

Rembrandt hat das mal gewesen Componisten genannt, dass er in seinen Werken als lichtloses erscheint: ihm ist das Dunkel Reiz und gleichsam eine Quelle schöpferischer Ideen, gerade wie bei unserem Beethoven. »Rembrandt lässt in seinen Werken durchgehends wenig Licht sehen, dabei aber weiss er es so einzurichten, dass das Auge zunächst auf die durch stärkere Beleuchtung passend hervorgehobenen Hauptformen, sodann zu den weniger erhellten Figuren geleitet und endlich in das geheimnissvolle Dunkel des Hintergrundes hineingezogen wird. Dieses Gefühl des Malerischen, welches Rembrandt's Talent in so hohem Grade auszeichnet, kann man auch das musikalische Element in seinen Bildern nennen, weil es auf das Auge in ähnlicher Weise wirkt wie die Töne auf das Ohr. Diese Aehnlichkeit ist schon in der Sprache bezeichnet. Die Maler sprechen von dumpfen, tönenden, schreienden, missstimmigen Tönen, von Harmonie der Farben, von ihrer Scala; die Musiker sprechen ihrerseits von chromatisch. Das sind Metaphern, aber die Metaphern, ich meine die der gewöhnlichen Sprache, wenn auch nicht die des Dichters, sind wahr. Die Farbmassen sind demnach in eigentlichem und unmittelbarem Verstande einer Melodie und Harmonie fähig. Man kann sie auf alle Arten erklingen lassen und Accorde aus ihnen herausziehen. Alle grossen Coloristen, Tizian, Rembrandt, Rubens, Murillo, Velasquez u. s. w. spielen in einer gewissen Tonart, und jeder von diesen Meistern hat einen unzweifelhaften Grundton, aus welchem sich die Harmonie seiner Bilder entwickelt. Wollte man den Vergleich noch weiter ausdehnen, so könnte man die Coloristen, wie man's bisweilen bei den Musikern thut, in Melodisten und Harmonisten eintheilen. Rembrandt wäre mehr ein Harmonist.

»In der Malerei wie in der Natur sehen wir die Farbe blos auf Körpern haften, deren Wesen und Eigenschaften, Contour und Relief sie auf ihre Weise ausdrückt; sie umhüllt Formen und hält sich an *Linien*, welche gleichsam die Worte dieser Musik sind; sie verdeutlicht nach ihrer Art den Gegenstand des Bildes, wie das Orchester in die Handlung eines Musikstückes eingeht und dieselbe dadurch verständlich macht, dass es sie in Symphonie eintaucht. Die Farbe eignet sich demnach so mehr oder minder bestimmten Ausdrücken und gehört so den rechtmässigen Mitteln künstlerischer Darstellung. Sie hat aus diesem Grunde ihre Wahrheit, ihre Schönheit, ihre Poesie, ihr Ideal. Auch ist nicht Colorist wer will. Dieses Talent scheint vor allem angeboren zu sein und begründet sogar eine Art Genie, wenn es mit der Stärke der Empfindung, der Gewalt von Wirkung und der Originalität eines Rubens, eines Murillo und eines Rembrandt hervortritt. Vielleicht war Niemand so sehr Colorist als Rembrandt; man kann die Wirkung seiner Gemälde mit der Wirkung eines Beethoven'schen Orchesters vergleichen.« [S. 382.]

Rudloff hat gewiss Recht, wenn er meint, dass bei den hervorragenden Coloristen eine Naturgabe die Hauptsache sei; bei den Coloristen im Gebiete der Tonkunst ist dasselbe der Fall. Eine zweite Hauptsache, welche hier übersehen wurde, ist aber der Gang der Kunst. Nicht zu jeder Zeit können solche Künstler auftreten, sondern erst dann, wenn die betreffenden Zweige der Kunst die genügende Reife erlangt haben. Ein Beethoven im 17. Jahrhundert, oder auch in der grösseren Hälfte des achtzehnten, wäre eine Unmöglichkeit gewesen; das Orchester musste so umformt und in der Kunstlichkeit nach allen Seiten hin erweitert sein, wie er es gegen 1800 vorfand, um mit einer Geisterhand darauf zu spielen. Wenn man diesen Gesichtspunkt festhält, so erhebt sich das Auftreten einer solchen neuen Ausdrucksform, wie die Farbengebung der Niederländer und die Instrumentation seit der Zeit der grossen Wiener Meister, weit über das Gebiet persönlichen Beliebens und Künstelns und wird eine Emanation der Kunst, die durch sich selber gerechtfertigt ist. Das Widerstreben dagegen ist sachlich nicht begründet, obwohl es sehr erklärlich ist. Die erhöhte Lebendigkeit, mit welcher solche vorzugsweise in die Sinne fallende Kunstmittel, wie Färbung und Orchestration, verwandt werden, wirkt nämlich auf die frühere Kunst zurück und behandelt sie gleichsam. Denn erscheint sie denen, die nur der Gegenwart leben, reizlos, unvollkommen und so regen sich Bestrebungen, sie dem Geschmacke der Gegenwart zu nähern — nicht dadurch zu nähern, dass man diesen Geschmack zur Auffassung verschiedener Kunstweisen läutert, sondern dadurch, dass die frühere Kunst in ein enges Verständniss hinein gezogen wird. Mit anderen Worten, man beginnt die Werke der Vergangenheit neu zu übermalen, oder neu zu instrumentiren. Und das ist die schädliche Seite, welche die Herrschaft des Coloristen in der Malerei wie in der Musik zur Folge gehabt hat. »Wenn selbst Raffael's Werke neben denen von Rubens in Antwerpen aufgestellt wären, so würden sie erblassen, sagt Sir Joshua Reynolds, und er hat damit völlig den Sinn der Zeitgenossen des grossen belgischen Meisters getroffen. Genau mit dem Aufkommen des coloristischen oder so zu sagen orchestralen Princips im Gebiete der Malerei begann auch das Bestreben, die vorhandenen Werke durch erneuerte Färbung für die Gegenwart zu heben, in Wirklichkeit aber der Gegenwart durch diesen neuen Anstrich gründlich zu verdecken. An die Periode der Niederländer knüpft sich in der Malerei diese Unart, obwohl sie hauptsächlich von Italienern ausgeübt wurde, und dieselbe wich einer besseren Praxis erst dann, als die alten misshandelten Werke nach ihren eigenen Gestaltungsgesetzen wieder erkannt waren. In der Musik erleben wir etwas Aehnliches. Die Gründlichsten unserer Schöpfer und Meister des modernen Orchesters, etwa seit Gluck, machten sich ebenfalls sofort geltend in einer coloristischen Veränderung derjenigen Werke der vorangegangenen Zeit, die in der Grösse und Eigenthümlichkeit des Stils ihnen fern standen. Sie wurden neu instrumentirt, neu bearbeitet; erst jetzt, wo die alte Kunst wieder in ihrer wirklichen Gestalt erscheint, entwirren wir uns den Entstellungen, die sie seit hundert Jahren erfahren hat.

Es giebt in den verschiedenen Künsten Parallelen, die sich auf ganze Gebiete erstrecken und von solcher Bedeutung sind, dass sie für die Beurtheilung einzelner Meister stets Gruppen bilden. Eine solche Parallele gewähren wir hier zwischen Malerei und Musik, wenn wir die Zeiten Rembrandt's und Beethoven's vergleichen, und ihre Ergebnisse drängen sich uns auf, ganz gleich ob sie unseren Neigungen entsprechen oder nicht. Rembrandt mögen die Niederländer vielleicht nicht vornehm genug erscheinen, um mit den grossen Meistern der Wiener Tonschule in eine Linie gestellt zu werden; aber die hier berührte Art der Gestaltung und ihre Rückwirkung auf die Werke der unmittelbar vorher gegangenen Epoche des grossen Stils in beiden Künsten zeigt hinlänglich, dass wir bei diesem Vergleiche einen festen Boden unter den Füssen haben. Alles natürlich in verhältnissmässigen Grenzen. Nur das Ganze nimmt einen ähnlichen Gang, aber das Einzelne gestaltet sich niemals in zwei Fällen völlig gleich. Deshalb ist auch der Vergleich einzelner Künstler aus verschiedenen Gebieten, sofern er darauf ausgehen erschöpfend sein zu wollen, stets verfehlt. Ein Hauptreiz der Kunstgeschichte liegt eben in dieser Ungleichheit, dieser beständigen Abwechselung, weil dadurch mit jedem selbständigen Künstler wirklich ein Neues auf den Platz tritt. Dieses im Auge behalten, ist es noch besonders belehrend und anziehend, die Gleichheiten im Bildungsgang und Kunstcharakter der ähnlichen Männer aufzusuchen. Hier begegnet dem Leser manche Beschreibung, die er fast ohne Änderung auf

den Meister einer anderen Kunst übertragen, gleichsam dahin übersetzen möchte. Wir haben Beethoven schon mehrere Male genannt und sein Name kommt uns hauptsächlich wieder in den Sinn, wo Kolloff von Rembrandt's Verfahrungsweisen in seinen verschiedenen Lebensperioden spricht. Er unterscheidet bei ihm drei Manieren oder Perioden, wie wir es bei Beethoven ebenfalls thun — freilich auch noch bei manchen anderen Künstlern, aber das entscheidend Gleiche liegt hier nicht in den Perioden an sich, sondern in dem Fortgange derselben oder in der Thatsache, dass eine anscheinend zerrüttete und doch höhere Periode den Ausgang bildet. Wir führen über Rembrandt's Perioden noch einiges Einzelne an, wobei man das Beethoven Betreffende zwischen den Zeilen lesen möge. »Von Rembrandt's drei Manieren ist die erste sauber, sorgsam, weich und glatt. Die zweite fest, eindringender, voll Saft und Kraft. In den Bildern der zweiten Manier herrschen Ambrafarben vor; das Weiss, obschon für das Hauptlicht bisweilen ganz rein gebraucht, ist jedoch öfters nach Tizianischen Weise wie in die Goldgluth der Abendsonne eingetaucht, und ein warmer Schattenduft breitet und vergoldet das Ganze. Eine strenge Durchbildung aller Theile gesellt sich zu einer freieren und breiteren Ausführung.« (S. 303.) Endlich die dritte »Manier ist von einer Keckheit und Rauhheit der Pinselführung und Farbengebung, die fast an Rohheit und Frechheit zu grenzen scheint, aber von einer Wahrheit und Energie der Darstellung und Wirkung, die bis zur Zauberei geht. Was hier wirkt, ist nicht blos die frappante Charakteristik, sondern es kommt auf Augenblicke wirklich zu einer Art von optischer Illusion, und der Eindruck, den die Kunst macht, ist zunächst der des Staunens. Dies wird dann noch vermehrt, wenn man einem solchen Bilde ganz nahe tritt, um es auf die angewendeten Mittel und auf seine Behandlung anzusehen. Wie tief stehen diese tiefen und doch nicht schwarzen Schatten, wie scharf blitzen die hellen, aber nicht grellen Lichter, und wie leicht und spielend sind alle Pinselstriche hingeworfen! Oft ist es schwer, sie für etwas Anderes als ein Werk des Zufalls zu halten; aber nur zwei Schritte rückwärts und man wird Alles darstellungsvoll finden und sich zugleich überzeugen, wie sehr es berechnet ist. Auch ist es keineswegs der erste Wurf, welcher die Figuren mit so vollendeter Rundung und Haltung vor- und zurücktreten macht, sondern von Plan zu Plan wird hier eine feine Abstufung bemerkbar. Ueberhaupt war hier Streben nach grösstmöglicher Wirkung das Erste; dazu mussten überall Contraste, sowohl von Schatten und Licht, als auch der Farben und Töne untereinander helfen; ja, hie und da wurden einzelne Theile absichtlich geopfert, um dafür in anderen eine desto schlagendere Plastik zu erreichen. Aus diesem Chaos gehackter und hingestrichelter Striche, aus diesem Gewühl von Schatten und Licht, aus diesem Haufen von anscheinend zufällig und ordnungslos hingeworfenen Farben entspringt die höchste, herrlichste Harmonie.« Rembrandt unterscheidet sich demnach von so vielen grossen Meistern auch durch den merkwürdigen Gang seiner künstlerischen Entwickelung. »Seine ersten Bilder sind von ruhigem, besonnenem, sorgsamem Ausführung, von heller Farbe und sanften Wirkung; mit zunehmenden Jahren wird er feuriger; anstatt kühler, ausgelassener, anstatt zurückhaltender. Uneingeschränkter Herr aller darstellenden Mittel lässt er der Phantasie freies Spiel; seine Original ist auffallend sich immer stärker und rascher, und seine Dreistigkeit geht zuletzt beinahe bis zur Impertinenz; seine Bravour bis zur Wildheit; er wirthschaftet mit seinem Löwentatzen auf das Grimmigste in Asphalt und Ocker herum; seine Hülfen schlägt sich mit hinein, verglüht röthen und röthen, und geräth so zu sagen in leibhaftigen Brand; keine Höhle, sie mag so dunkel sein wie sie will, ist jetzt im Stande, ihn zu erschrecken; er stürzt keck hinein und weiss, dass er von hier und da mit dem Pinsel blosstrichen braucht, um das Schwarze der finstersten Nacht zum vollen Mittage zu verkehren, der Alles erleuchtet.« (S. 185—88.)

Dieser Ausgang ins Schrankenlose, Gigantische, dem das Zusammenhang zu fehlen scheint und doch ein bewusstes Gesetz künstlerischen Gestaltung zu Grunde liegt, ist das Eigenthümliche bei den betreffenden Meistern, welches sich bei Anderen aus einer oder späteren Zeit nicht in einem solchen Maasse und in dieser Reinheit zeigt. *Chr.*

Mattheson's Beschreibung der Orgelwerke seiner Zeit.

(Fortsetzung.)

41.

Die Orgel im Kneiphoff (Dom) zu Königsberg (in Preussen),

bei 49 Stimmen.

Oberwerk.

1. Principal	8
2. Bordun	16
3. Spitzflöte	8
4. Spielflöte	8
5. Hohlflöte	8
6. Octave	4
7. Offene Flöte	4
8. Quertflöte	4
9. Super-Octave	2
10. Kleine Flöte	4
11. Rausch-Quinte	2
12. Quinte	1⅓
13. Sexta	und 2
14. Mixtur	6fach
15. Cornet	8 Fuss
16. Grobgedact	1
16. Mixture	10fach
17. Trommete	8 Fuss
18. Krumhorn	8

Rück-Positiv.

1. Principal	4
2. Gedact	8
3. Quintadena	8
4. Quintadena	8
5. Kleine Flöte	4
6. Quertflöte	8
7. Super-Octave	2
8. Octave	2
9. Waldhorn	8
10. Waldflöte	2
11. Gemshorn	2
12. Rausch-Quinte	2
13. Quinte	1⅓
14. Sexta	2
15. Hohlflöte	4

Brust.

1. Gedact	8
2. Gedact	4
3. Principal	2
4. Sedecima	8
5. Cimbel	—
6. Repetirte Quinte	1½
7. Regal	8

Pedal.

1. Principal	16
2. Unter-Satz	16
3. Octave	8
4. Gedact	8
5. Octave	4
6. Quintadena	4
7. Flöte	2
8. Nacht-Horn	4
9. Bauer-Flöte	1⅓
10. Copendoff	1 und 8
11. Mixtur	6fach
12. Posaune	16 Fuss
13. Posaune	8
14. Dulcian	16
15. Trommete	8
16. Krumhorn	2
17. Schallmei	4
18. Cornet	2

Wobei ein Tremulant, eine Coppel zu zwei Clavieren, und sechs Bälge.

Der Organist heisset *Alexander Mossmann.*

41ᵃ. (Mu.)

Nebenstehende Orgel im Kneiphoff oder Dom zu Königsberg in Preussen

ist seit dem erneuert und mit 49 klingenden, auch 13 Nebenregistern versehen worden.

Hauptwerk.

1. Principal	16 Fuss
2. Waldhorn	8
3. Tubal	4
4. Füllquint	2
5. Jubal	8
6. Scharfquint	3
7. Decupla	1⅓
8. Scharff	6fach
9. Trompete	16 Fuss
10. Hohlflöte	8
11. Viola di Gamba	8
12. Spitzflöte	8
13. Viola	4
14. Waldflöte	4
15. Tonus Fabri	2
16. Posaune	16
17. Hautbois	8
18. Unda maris	8

Brust.

1. Tuba	8
2. Quintadena	8
3. Flute Allemande	8
4. Piffaro	1
5. Spitzquint	3
6. Salicet	2
7. Tertie	1⅗

41ᵇ.

8. Cimbel-Mixtur 3fach
9. Mexolfflöte 1 Fuss
10. Theorbe 8
11. Vox humana 8

Oberwerk.

1. Principal 8 Fuss
2. Quintadena 16
3. Flute douce 8
4. Gedact 8
5. Octava 4
6. Nasath-Quinte 3
7. Super-Octava 2
8. Quintepia 1½
9. Mixtur 4fach
10. Bockflöte 1 dupp.
11. Gemshorn 4
12. Flageolet 2
13. Dulcian 16
14. Trommet 8
15. Glockenspiel 4

Pedal.

1. Principal 16 Fuss
2. Violone 16
3. Violoncello 8
4. Tuba 8
5. Spitz-Quinte 6
6. Octav 8 Fuss } 3fach
7. Quint 6
8. Mixtur 6fach
9. Sub-Bass 16 Fuss

10. Bass-Flöte 8
11. Nachthorn 4
12. Quintadena 4
13. Gedeckt 8
14. Bauernflöt 1
15. Posaune 16
16. Bombard 16
17. Fagott 16
18. Basson 8
19. Chalumeau 4
20. Schalmei 4
21. Jungfern-Regal 4
22. doppelt Trommeta 8

Neben-Register.

1. Haupt-Ventil.
2. Haupt-Manual-Ventil.
3. Oberwerk-Ventil.
4. Brust-Ventil.
5. Pedal-Ventil.
6. Manual-Tremulant.
7. Pedal-Tremulant.
8. Tympanum.
9. Vogelgesang.
10. Cimbelstern.
11. Fliegender Adler.
12. Sine me nihil.
13. Nihil me longere.

Koppel vom Hauptwerk und Brust. 12 Bälge.

Der Organist ist derselbe annoch.

Das alte Rück-Positiv ist weggenommen, da ist nun das Jgnkers-Chor.

60.

Die Altstädter Orgel in Königsberg,

hat 53 Stimmen.

Oberwerk.

1. Principal 8
2. Octava 4
3. Super-Octava 2
4. Rohrflöte 8
5. Blockflöte 4
6. Bordun 16
7. Gedeckt 8
8. Spitz-Quint 3
9. Quinta von 2 Pfeifen 3 u. 1½
10. Mixtur 4fach
11. Dulcian 8
12. Cimbelstern

Rück-Positiv.

1. Principal 8
2. Octava 4
3. Quintadena 8
4. Quintadena 4
5. Gedact 8
6. Bockflöte 4
7. Querflöte 1
8. Super-Octava 2
9. Nasath-Quinte 3
10. Mixtur 3fach
11. Waldflöte 2 Fuss
12. Gedact-Quintflöte 4
13. Sexta von 2
14. Hohlflöte 1
15. Dulcian 16
16. Trommeta 8
17. Krumhorn 8

Brust.

1. Principal 4
2. Octava 2
3. Gedact 8
4. Gedact 4
5. Quinta 3
6. Sifflet 1
7. Decima —
8. Mixtur 3fach

Pedal.

1. Unter-Satz 32
2. Bordun 16
3. Principal 8
4. Octava 4
5. Bauer-Flöte 2
6. Quintadena 8
7. Nasath-Quint 3
8. Nachthorn 4
9. Gedact 8
10. Spitz-Quint 3
11. Dulcian 16
12. Posaune 16
13. Trommeta 8
14. Schallmei 8
15. Dulcian 4
16. Cornet 8

Dieses Werk hat 8 Bälge, einen Tremulanten durch alle Pfeifen, und eine Koppel zum Oberwerk und zur Brust.

Es ist Ao. 1640 gebauet und des Meisters Name vermuthlich Reimann gewesen. Der itzige Organist heisset Gottfried Podbielski.

61.

Die Orgel im Löbenicht zu Königsberg,

hat 48 Stimmen.

Oberwerk.

1. Principal 8
2. Bordun 16
3. Spitz-Flöte 8

4. Viola di Gamba 8
5. Querflöte 4
6. Octava 4
7. Quinta 3

8. Super-Octava 2
9. Sexta 2
10. Waldflöte 2
11. Sifflet 1
12. Mixtur 4fach
13. Trommeta 16
14. Cornett 8
15. Vox humana 8

Rück-Positiv.

1. Principal 8
2. Gedact 8
3. Bockflöte 4
4. Quinta 3
5. Octava 4
6. Sexta von 2
7. Mixtur 4fach
8. Dulcian 16
9. Krumhorn 8

Ober-Positiv.

1. Flute douce 8
2. Gedact Flöte 8
3. Quintadena 4
4. Nasat Quinta 3
5. Rohrflöte 4
6. Gemshorn 2
7. Sexta von 2
8. Mixtur 4fach
9. Hautbois 8 dupp.

10. Ein gedackt Schnarrwerk doch gravitätisch vom Meister selbst erfunden.

Pedal.

1. Principal 16
2. Violon Bass 16
3. Octava 8
4. Gedact 8
5. Quintadena 4
6. Super Octava 2
7. 2 Super-Octava 1
8. Mixtur 4fach
9. Bauer-Flöte 1
10. Posaune 32
11. Posaune 16
12. Trommeta 8
13. Schallmei 4
14. Cornet 2

Hiebei 2 Tremulanten, einen im Manual, den andern im Pedal, ferner Trommeln, Cimbelstern, Vogelgeschrei, Koppel zu 2 Claviren, 5 Bälge zum Pedal und 5 zum Manual.

Zu den Laden hat es vier Sperr-Ventile und ein Haupt-Ventil, damit alles auf einmal abgeschlossen werden kann.

Das Werk ist Ao. 1698 von Johann Josua Mosengel gebauet, und der itzige Organist heisset Christian Podbielski.

62.

Die Königl. Schloss-Orgel in Königsberg,

hat 42 Stimmen.

Oberwerk.

1. Principal 8
2. Bordun 16
3. Quer-Flöte 4
4. Spitz Flöte 8
5. Gedact 4
6. Gedact 4
7. Nasath Quint 3
8. Quinta 1½
9. Octava 4
10. Super-Octava 2
11. Sedecima 1
12. Mixtur 4fach
13. Sexta von 2
14. Trommete 8

Brust.

1. Principal 4
2. Octava 2
3. Quinta 1½
4. Sexta —
5. Regal 8

Rück-Positiv.

1. Principal 4
2. Quintadena 8

3. Gedact 8
4. Gedact 4
5. Quinta 2⅔
6. Querflöte (halb) 4
7. Gemshorn 2
8. Sexta 2
9. Mixtur 3fach
10. Dulcian 8

Pedal.

1. Unter-Satz 32 [? — 16]
2. Octava 8
3. Quintadena 4
4. Gedact 8
5. Octava 4
6. Super-Octava 2
7. Quinta 3
8. Bauer Flöte 1
9. Nacht-Horn 2
10. Sexta von 2
11. Posaune 16
12. Trommete 8
13. Schalmei 4
14. Cornet 2

Dabei ein Tremulant und 8 Bälge.

Das Werk ist Ao. 1600 von Adrian Zimmermann gebauet, und der itzige Organist heisset Gottfried Feyerabend, ein Bruder des hiesigen wohl bestallten und wohl verdienten Raths-Musici Christian Feyerabend, durch dessen Vorschub ich den meisten Theil dieser Sammlung erhalten habe.

63.

Die Haberbergische Orgel in Königsberg,

hat 25 Stimmen.

Oberwerk.

1. Principal 8
2. Bordun 16
3. Spitz flöte 8
4. Salcional 8
5. Octava 4
6. Flöte 4
7. Super-Octava 2
8. Quinta 3

9. Quinta 1⅓
10. Sexta von 2
11. Mixtur —
12. Cornet 8

Rück-Positiv.

1. Principal 4
2. Flöte 8
3. Flöte 4
4. Querflöte 8

3.	Querflöte	4	5.	Octave	8
4.	Gemshorn	8	6.	Quinta	8
7.	Quinta	8	7.	Mixtura	—
8.	Sexta	8	8.	Posaune	16
9.	Mixtura	—	9.	Trommete	4
10.	Trommete	4	10.	Schalmei	4

Pedal.

1.	Principal	4
2.	Bordun	16
3.	Flöte	4
4.	Flöte	1

Hiebei ist ein Tremulant durchs ganze Werk. Ein Haupt-Ventil, noch zu jedem Werke ein Sperr-Ventil, nebst einer Koppel zum Manual. Der Bälge sind acht.

Den Orgelbauer hat *David Trump* geheissen, des itzigen Organisten Name aber ist *Hans Hurmann*.

44

Die Steindammische Orgel in Königsberg,

hat 44 Stimmen.

Werk.

1.	Principal	4
2.	Flöte	4
3.	Flöte	8
4.	Octava	4
5.	Super-Octava	4
6.	Sedecima	8
7.	Quinta	8
8.	Sexta	8
9.	Mixtura	—

Rück-Positiv.

1.	Principal	4
2.	Flöte	8
3.	Querflöte	8
4.	Super-Octava	8
5.	Quinta	8
6.	Sexta	4
7.	Mixtura	—
8.	Trommete	4

Pedal.

1.	Principal	8
2.	Sub-Bass	16
3.	Flöte	4
4.	Octava	8
5.	Super-Octava	2
6.	Bauer-Flöte	1
7.	Trommete	4

Dieses Werk ist 1672 von *David Trampen* gebauet. Der itzige Organist heisset *Johann Böhnke*, und ist zugleich Cantor an selbiger Kirche.

47

Die Sackheimische Orgel in Königsberg,

hat 14 Stimmen.

Manual.

1.	Principal	8
2.	Gedact	4
3.	Flöte	8
4.	Octava	4
5.	Quinta	8
6.	Tertian	4
7.	Mixtura	—
8.	Gedact	4

Pedal.

1.	Sub-Bass	16
2.	Quintadena	4
3.	Octava	1
4.	Super-Octava	8
5.	Bauer-flöte	8
6.	Trommete	1

Ist An. 1717 von *Mosengel* gebauet. Der Organiste heisset *Friederich Cibrovius*.

44

Die Pfarr-Orgel zu Königsberg (in der Neu-Mark),

hat 30 Stimmen.

Oberwerk.

1.	Principal	4
2.	Quintadena	16
3.	Octava	8
4.	Super-Octava	8
5.	Schwiegel	8
6.	Quinta	4
7.	Sexta	8
8.	Cimbel-Scharff	4fach
9.	Spitzflöte	8 Fuss
10.	Offene Flöte	4
11.	Gemshorn	16
12.	Krumhorn	4

Brust.

1.	Gedact	8
2.	Quintadena	1
3.	Wald Flöte	8
4.	Cimbel repetirt	3fach
5.	Regal	8

Rück-Positiv.

1.	Principal	4
2.	Lieblich Gedact	8
3.	Octava	4
4.	Quinta	4
5.	Tertian	2
6.	Mixtura	—
7.	Quintadena	4
8.	Querflöte	4
9.	Rohrflöte	4
10.	Siflet	8
11.	Dulcian	8
12.	Trommete	8

Pedal.

1.	Principal enger Mensur	16
2.	Octava	8
3.	Gedact	8
4.	Octava	8
5.	Bauer-Flöte	8
6.	Coppel	8—2
7.	Posaune	16
8.	Trommete	4
9.	Jungfern Regal	2
10.	Cornet	4

Ein Sperr-Ventil zu jedem Werke.

(Folgt Leipzig.)

[Diese Orgelbeschreibungen werden im nächsten Jahrgange beschlossen.]

Kritische Briefe

an eine Dame.

14

Weihnachten.

Ehe das Jahr abläuft, möchte ich gern noch einen Augenblick mit Ihnen plaudern, verehrteste Freundin. Sie meinen, es wäre recht schön, wenn ich vor Jahresschluss einen Rückblick hielte und untersuchte, ob ich in meiner Eigenschaft als Kritiker auch keinem Autor Unrecht gethan. Gewissenhaft habe ich nachgesehen, aber nichts gefunden, was zurückzunehmen oder zu rectificiren wäre. Ich brauche also keine kritischen Sünden zu bereuen. Ist man im Lobe zu weit gegangen, so wird das vom Autor niemals übel genommen. Aber auch das ist meines Wissens nicht von mir geschehen und so kann ich meine Hände in Unschuld waschen. Seien deshalb auch Sie beruhigt.

Weihnacht! Nicht wahr, ein schönes Wort. Was liegt nur nicht Alles in demselben hinein und wie schön und weich klingt es nicht schon so und für sich. Das Fest ist also wieder vor der Thür. Für mich ist es das schönste und poetischste aller Feste. Es weckt die schönsten Erinnerungen an die fröhliche Jugendzeit und später, wenn man seine Kinder unter dem Tannenbaum tanzen sieht, erfreut man sich so recht innig an deren Vorfreude und ihren glücklichen Gesichtern beim Anblick des ihnen vom Weihnachtsmann Bescheerten. Der Junge schnallt den Säbel um, setzt den Tschako auf, trommelt oder trompetet und fühlt sich als Held. So ein kleiner fröhlicher Kerl ist immer eine reizende Erscheinung. Das Mädchen putzt schleunigst den neuen Hut auf oder das Kleid an und nimmt freudestrahlend sein Püppchen auf den Arm, das sogar weinen und die Augen schliessen kann. Lauter helle, reine Freude. Und dabei sollte man nicht selbst wieder jung werden? Es währt auch nicht lange, so tanzt man im Kreise der Kleinen und mit ihnen um den schön geschmückten und lichterflammenden Weihnachtsbaum herum und singt »O Tannenbaum, o Tannenbaum, wie treu sind deine Blätter«. Kann noch mehr Gesang präsentirt werden, dann kommt wohl an die Reihe: »Stille Nacht, heilige Nacht« oder »O du fröhliche, o du selige gnadenbringende Weihnachtszeit« nach der Melodie des »O sanctissima, o piissima« und was sonst noch vorkommt. Der Musiker übersetzt sich diese ganze Lust und Freude sogleich in Musik, hört die schönsten Weisen und Harmonien und wodas des schnarrende Trompetenton noch der Kuckuckruf oder Nachtigallen- und Wachtelschlag oder gar der Trommelwirbel sind im Stande ihn zu seinen Harmonien zu stören. Ich habe mir schon oft gedacht, es wäre schön, wenn die Verfertiger von musikalischen Kinderinstrumenten dieselben harmonisch ein- und abstimmten. Man hat sie ja in dieser Weise eben so bekommen aus höchst selten auf den Weihnachtstisch. Nehmen wir z. B. an, wir hätten drei oder vier abgestimmte Trompeten und jede Trompete hätte zwei Töne — was sehr wohl herzustellen wäre —, so dass wir über die Dreiklänge auf Tonika und Dominante verfügen könnten — welch herrliche Musik könnten wir dann schon machen! Mit Leichtigkeit liesse sich

der beliebteste Marsch extemporiren. Kämen gar noch andere abgestimmte Instrumente hinzu, wie Flöte, Clarinette, eine Holz-, Glas- oder Stahlharmonika, ein eingelernter Kuckuck, eine Nachtigall oder ein anderer derartiger Vogel, so hätten wir ein vortrefflich besetztes Orchester. Es würde den Kindern eine königliche Freude machen und des Spasses wäre kein Ende, wenn Alt und Jung an diesen Aufführungen sich betheiligte. Für die Kleinen hätte es das Gute, dass auf diese Weise Sinn und Gefühl für das Harmonische in ihnen geweckt und das Gehör geschärft würde. Nur müssten eben dergleichen Instrumente vollkommen richtig abgestimmt sein, sonst würden sie mehr schaden als nützen. Wer jemals in der bekannten Kindersymphonie von Yetas Haydn oder der von Romberg oder in andern ähnlichen musikalischen Scherzen mitgewirkt hat, der weiss, welchen Spass eine solche Aufführung selbst grossen Leuten macht. Und Scherz muss sein, sonst hätten wir auch keinen Ernst. Deshalb lasse man die zum Scherz ja jedenfalls aufgelegten Kleinen am schönen Weihnachtsfeste nur lustig schwärmen und tollen und singen und springen; als Lieblingsfest der Kinder bietet es dazu die schönste Gelegenheit.

Nach der biblischen Erzählung bietet das Weihnachtsfest der darstellenden Kunst besonders günstige Momente und von alten haben, wie Jedermann weiss, die alten Maler die Geburt Christi gern verherrlicht und uns unübertreffliche Meisterbilder hinterlassen. Den Neueren wollen Bilder dieser Art nicht mehr gelingen. Ob der Glaube fehlt? Und wäre er auch da, so mag wieder Anderes fehlen. Die Zeit ist eine andere geworden und man kann eben nicht Alles zu jeder Zeit. Es gehört auch dazu, dass das Publikum den Kunstproductionen dieser Gattung Sympathie entgegen bringt und an dieser schönen zu lernen. Auch die alten Dichter blieben, besonders was die kirchliche Seite des Festes anlangt, nicht zurück, davon liefert u. a. die Kirchengesangbücher die Beweise. Manch schönes geistliches Lied aus neuerer Zeit ist hinzugekommen. Ebenso ist man auch nicht so mehr der weltlichen Seite des Festes zugekehrten Dichtungen. Sonst wenden sich derzeit Zeichen- und Dichtkunst mit Vorliebe der Kinderwelt zu: das sehen wir an den vielen Illustrationen, in denen z. B. Ludwig Richter und Oscar Pletsch Vorzügliches leisten; das sehen wir auch an den vielen und zum Theil vorzüglichen Weihnachts-Märchen, -Erzählungen und -Gedichten für das Kind und die reifere Jugend.

Auch die musikalische Kunst betheiligte sich in besonderm Maasse an der kirchlichen Feier des Weihnachtsfestes; ist sie doch überhaupt immer am Platze da, wo eine Feier stattfindet, mag diese heiterer oder ernster Charakters sein. Welch herrliche Kunstsätze haben wir nicht den Componisten des 16. und 17. Jahrhunderts zu verdanken. Es mögen hier nur die Weihnachtsgesänge eines Joh. Eccard erwähnt werden. Fast alle späteren bedeutenden Componisten haben gleicherweise das ihrige beigesteuert, wie z. B. Seb. Bach. Die neuere Zeit hat verhältnissmässig wenig für das Fest wie überhaupt für die kirchlichen Feste hervorgebracht. Fehlt auch hier der Glaube? Einen grossen Theil der Schuld an dieser Unproductivität trägt jedenfalls die Kirche selbst, indem sie oder vielmehr die sie verwaltenden Diener, die Geistlichen und geistlichen Behörden thörichterweise sogar häufig meinen, die wie heute ausgebildete musikalische Kunst eigne sich nicht zur Verwendung beim Cultus, sie sei nicht objectiv genug, der Gebrauch der Septime bringe so viel Unruhe in den Satz hinein und was der Redensarten mehr sind. Da nimmt man lieber Tonsätze aus dem 16. Jahrhundert und zwar häufig nicht deshalb, weil sie schön, sondern weil sie alt sind, verpflanzt sie ohne jegliche Vermittlung in die Kirche und wähnet, das moderne Ohr müsse sofort Gefallen an ihnen finden, sie müssten auf der Stelle erbaulich stimmen. Ein grosser Irrthum. Wie haben viele Sätze aus jener Zeit, die dem heutigen Ohre fremd klingen müssen.

Sie können nicht wirken, wie sie wirken sollen, wenn nicht in der einen oder andern Weise die neuere Musik vermittelnd eintritt und das Verständniss des Alten vorbereitet. Verstehen Sie mich nicht falsch und lesen Sie nicht zwischen den Zeilen, als wollte ich die alte Musik zurückdrängen; nichts weniger als das. Welcher Musikverständige könnte die Meisterwerke aus jener Zeit gering schätzen, gering denken von einer Kunst des Verfassers, die so eigenthümlich Schönes schuf, die uns aber so gut wie abhanden gekommen ist. Schon aus diesem einen Grunde müssten jene Tonstücke immer und immer wieder vorgeführt werden. Aber, und das ist, was ich beachtet wissen möchte, man soll nicht wie der Antiquar die Auswahl treffen, sondern genau prüfen und sehen, was dem heutigen Ohr zuträglich und zugänglich ist. Man nehme zugleich als Vermittlerin die heutige Kunst in Anspruch und weise diese unter totaler Verkennung ihres Wesens nicht grundsätzlich zurück, denn nur Unverstand kann behaupten, sie sei nicht im Stande der Kirche zu dienen. Zeigt die Kirche sich geneigt, auch der jetzigen Musik die Pforten zu öffnen, so werden sich auch bald Componisten finden, die geneigt und geeignet sind, den Gottesdienst durch ihre Kunst zu verschönern. Dass bislang keine ernstlichen Versuche der Art gemacht wurden, wer wollte es den Tonsetzern verdenken? Niemand arbeitet gern vergeblich. Jeder sucht sich ein Feld, auf dem er mit Aussicht auf Erfolg arbeiten kann. Und so haben sich denn, was Weihnachten betrifft, die Componisten vielfach ebenfalls der Kinderwelt zugewendet. Bei ihr finden sie Anerkennung und sie verdankt ihnen mancherlei allerliebste musikalische Gaben. Da haben wir eine recht ansehnliche Reihe ein- und mehrstimmiger Lieder, ja ganze Sammlungen mit und ohne Illustrationen. Da giebt es für die kleinen Clavierspieler hübsche Weihnachtsmärsche und -Tänze und andere Stücke, ja selbst für den Zinnsoldaten, Puppen und Soldaten ist gesorgt, denn diese müssen doch auch marschiren und tanzen, singen und spielen lernen. Die musikalische Weihnachtslitteratur für Kinder wächst mit jedem Jahr, und so mancher begabte Componist trägt sein Scherflein dazu bei, wie z. B. Gade und Reinecke. Dabei gehen übrigens wir Grossen keineswegs leer aus, auch für uns ist die Kunst thätig in Gesang und Musik, in Wort und Bild.

Ich muss hier abbrechen, weil meine Zeit zu Ende geht. Ich wünsche, dass das bevorstehende Weihnachtsfest in jeder Weise zu einem schönen Feste für Sie und die Ihrigen werde und dass Sie im Stande und in der Stimmung sein mögen, mit den Kindern, gross und klein, um den Christbaum herumzutanzen und zu singen: »O Tannenbaum, o Tannenbaum, wie treu sind deine Blätter«.

Berichte.

Leipzig, 19. December.

Das achte Gewandhausconcert (Donnerstag den 6. Dec. enthielt kein neues grösseres Werk, wo also eine besondere Besprechung nöthig erschiene; denn was wollte über eine Faniska-Ouvertüre von Cherubini und über Schubert's grosse C dur-Symphonie noch viel sagen? Beide wurden vom Orchester ganz vortrefflich gespielt, obgleich dasselbe am Concerttage durch eine sechsstündige Theaterprobe dermaassen überanstrengt war, dass man es für nöthig hielt, durch ein Bogen an den Concerten ausgegebenes Zettel bei dem Publikum um Nachsicht zu bitten für mögliche Weise vorkommende Fehler. Diese Appellation an das Publikum hatte in der Localpresse höchst ärgerlichen Erörterungen über die Stellung der

hiesigen Musiker zur Folge, deren einer (von der Hand eines mit den hiesigen Verhältnissen besonders Vertrauten herrührend) wir nachstehende Worte entnehmen, da dieselben ein scharfes Licht auf die hiesigen Kunstverhältnisse werfen und auch für weitere Kreise manches Beherzigenswerthe enthalten; es heisst da: »Es wäre an der Zeit, dass man in Erwägung zöge, wie bereits [illegible] das Orchester sich [illegible] zu [illegible] Zwecken bei [illegible] Veranstaltungen oder anderen festlichen Gelegenheiten für das [illegible] der Stadt bereitwilligst seine Kräfte einzusetzen [illegible] und doch [illegible] zu [illegible] Mendelssohn [illegible] der sagt [illegible] wenn man die Herren auch doppelt und dreifach honoriren [illegible] sie doch noch lange nicht das ihnen gebührende [illegible] für ihre Leistungen empfangen, [illegible] die Künstler vor Missbrauch und [illegible] rücksichtslosen Anforderungen [illegible] zu [illegible]. Gerade jetzt, wo man [illegible] Gewandhauses beobachtet, möge man nicht nur an die [illegible] zu erwartenden [illegible], sondern [illegible] Herren [illegible] Kunst [illegible] würdige [illegible] Pflicht der Vertreter [illegible] wie es [illegible] herrscht, denn was nützt ein glänzend ausgerüsteter Tempel der Kunst, wenn darin die Priester derselben von [illegible] Handwerksdienste gedrückt, und [illegible] Hingabe und [illegible] ihr Amt verwalten können? [illegible] Leipzig hat dem Institut der Gewandhausconcerte einen nicht geringen Theil ihres Ansehens [illegible] und Ansehens zu danken, sodass die [illegible] darüber wachen sollte, dass unser vorzügliches Orchester [illegible] der Stadt nicht einem niedrigen [illegible].« — Ferner hörten wir in dem besagten Concerte noch die Arie »Nun beut die Flur« aus der »Schöpfung« von Haydn, zwei altdeutsche Volksweisen, bearbeitet von Rob. Franz [illegible] aus dem 16. Jahrhundert und »Der Nussbaum« von Schumann und endlich noch Chopin's Pianoforteconcert in F moll zu Gehör. Die Gesänge wurden von Frau [illegible] in bekannter schöner Weise, das Clavierconcert dagegen von [illegible] aus Christiania zwar technisch ziemlich gut, doch ohne die nöthige geistige Durchdringung vorgetragen.

Das letzte Euterpeconcert am 11. December wurde mit einer neuen Ouverture zu Byron's Trauerspiel »Sardanapal« von [illegible] W. A. [illegible] eröffnet. Darauf folgte die Concertarie »Almansor« von C. Reinecke, sodann Serenade Nr. 3 in F dur von Rob. Volkmann, welcher sich drei Lieder [illegible] anschlossen [illegible] von Schumann und noch eine Zugabe [illegible] mit Pianofortebegleitung [illegible], worauf die Symphonie Eroica von Beethoven das Concert beschloss. Herr Paul Bulss, königl. Hofopernsänger aus Dresden, sang die Arie und die Lieder und [illegible] Beifall. Er that in der Concertarie alles Mögliche, dieselbe dramatisch zu beleben und die derselben zu Grunde liegende Stimmung in das rechte Licht zu setzen. Namentlich aber [illegible] künstlerisch [illegible] im Vortrage der Lieder. Die Wiedergabe derselben war eine durchaus [illegible] und legte von [illegible] bei [illegible] Baryton [illegible] Umfang der Stimme Zeugniss ab. Die den Abend eröffnende Ouverture [illegible] war trotz ihres Aufgebotes von Orchestereffecten nicht im Stande, Sympathien [illegible] Publikum zu erwerben, da man durchaus nicht wusste, was man sich bei dem Vorgeführten denken sollte. [illegible] hatte [illegible] eine recht ansprechende Melodie begonnen, so wurde sie schon wieder durch Trompetenstösse oder Trommelwirbel [illegible] unerbittlich in den Abgrund gestossen. Mit grossem Beifall dagegen wurde die Serenade von Volkmann aufgenommen, [illegible] wegen der Naivität und Poesie, mit der der Componist das, was er [illegible] und empfindet, zum Ausdruck zu bringen versteht, [illegible]. Was die Ausführung betrifft, so wurde diese Serenade [illegible] zum Vortrag gebracht. [illegible] einer guten Wiedergabe zu erfreuen, sodass der Beifall, welcher nach jedem Theil dem Kapellmeister wie den Herren Musikern gespendet wurde, ein vollkommen verdienter war.

Leipzig, 17. December.

Das Programm des neunten Gewandhausconcerts, Donnerstag den 13. December, war nur aus Orchester- und Chorwerken zusammengesetzt, von welch letzteren je zwei ein grösseres Orchesterwerk gleichsam wie ein Rahmen umschlossen. Mozart's Symphonie in G moll stand zwischen dem Nachtlied Op. 108 von Rob. Schumann und dem Brahms'schen Schicksalslied; Mendelssohn's [illegible] Scherzo aus dem »Sommernachtstraum« dagegen zwischen einem [illegible] Chorwerk mit Orchester »Vergebung« von S. Jadassohn und Schumann's »Zigeunerleben« [illegible]. Chor und Orchester bewährten sich in allen Nummern ganz vorzüglich. Das Mendelssohn'sche Scherzo wurde sogar Da capo gewünscht, aber — jedenfalls in Rücksicht auf die gegenwärtige Ueberanstrengung des Orchesters — nicht wiederholt. Das »Nachtlied« von Schumann und »Vergebung« von Jadassohn wurden hier zum ersten Male aufgeführt. Die Schumann'sche Tondichtung fand allgemeinen Beifall, während das Publikum die Jadassohn'sche Composition, die uns übrigens recht gut gefallen hat, ziemlich theilnahmslos an sich vorübergehen liess.

Die letzte diesjährige Abendunterhaltung für Kammermusik fand Sonnabend den 15. December statt. Auch ihr hatte ein [illegible] reichhaltiges Programm zu Grunde gelegen; das übrige [illegible] dem Programme eines kleinen Orchesterconcertes ähnlich [illegible], da allerhand Instrumentalstücke darin aufgeführt wurden. Es [illegible] in der [illegible] Kammermusikunterhaltung zwei Concerte für drei Claviere mit Begleitung, eines von Joh. Seb. Bach (D moll) und eines von W. A. Mozart (F dur) [illegible] Manuscript zu Gehör. Die drei [illegible] Herren Kapellmeister Reinecke, [illegible] und [illegible], [illegible] einem vortrefflichen Ensemble; das [illegible] gilt auch von den Herren [illegible], Haubold, Thümer und Schröder, die das Quartett in Es dur von Jos. Haydn vortrugen, sowie von [illegible] unseres Orchesters, welche uns am Schlusse des Abends Beethoven's Octett für Blasinstrumente Op. 103 vermittelten.

Sonntag den 16. December fand im Saale des Gewandhauses eine Matinée zu Gunsten des blinden [illegible] Pianisten Bernhard Pfannstiehl und Nachmittags in der hiesigen Thomaskirche ein [illegible] Concert desselben [illegible] statt, letzteres unter [illegible] Mitwirkung der Damen Frau Lissmann-Gutzschbach, Fräulein Lowy und der Herren [illegible] und Friedrich Lissmann, sowie des Fräulein Amanda Maier aus Landskrona (Violine), des Herrn Organisten [illegible] und des Gewandhausorchesters. Zur Aufführung gelangten: 1) Präludium und Fuge für die Orgel in H moll von Joh. Seb. Bach; 2) Cantate »Christen, ätzet diesen Tag« von Joh. Seb. Bach; 3) Sonate für die Violine in A dur von G. F. Händel (warum [illegible] Compositionen von Händel?); 4) Eingangs-Chor und Schluss-Choral aus der Cantate »Christ unser Herr zum Jordan kam«; 5) Adagio aus der Sonate in E moll für Violine und bezifferten Bass und 6) Eingangs-Chor aus der Cantate »Unser Mund sei voll Lachens«, die hier [illegible] Stücke sämmtlich von Joh. Seb. Bach. Die Chöre gingen durchweg zufriedenstellend. Ebenso waren die Orgel- und die Violinvorträge höchst lobenswerth. Weniger günstig gestaltet sich das Urtheil über die Gesangsoli in der ersten Cantate; hier machte sich bei beiden Damen [illegible] bemerkbar, und zwar bei Fräulein Lowy mehr, bei Frau Lissmann-Gutzschbach weniger auffällig. Die Herren passirten dagegen wieder [illegible] andere [illegible] Herr [illegible], der überdies auch sonst seiner Aufgabe nicht ganz gewachsen war, einmal zu früh und Herr Lissmann einmal zu spät einsetzte. Glücklicherweise geschah dies bei [illegible] am Schlusse [illegible], so dass darunter das Ganze [illegible] weniger [illegible], als man [illegible] nicht die grösseren Pausen, welche der Organist zwischen jedem Satze eintreten liess, als [illegible] Zerreissung des Zusammenhanges bezeichnen will.

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.